This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

FINE ARTS
N
40
K97
no.83

Künstler-Monographien

B 1,409,442

Corot und Troyon

von

Walther Gensel

Library of the University of Michigan
The Coyl Collection.
Miss Jean L. Coyl
of Detroit
in memory of her brother
Col. William Henry Coyl
1899.

40
.K9
no.1-

Liebhaber-Ausgaben

Künſtler-Monographien

In Verbindung mit Anderen herausgegeben

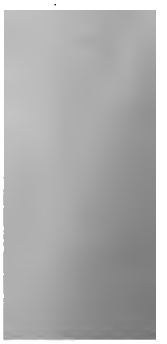
von

H. Knackfuß

LXXXIII

Corot und Troyon

Bielefeld und Leipzig
Verlag von Velhagen & Klaſing
1906



Corot und Troyon

Von

Walther Gensel

Mit 89 Abbildungen nach Gemälden und Zeichnungen

Verlag von

Von diesem Werke ist für Liebhaber und Freunde besonders luxuriös ausgestatteter Bücher außer der vorliegenden Ausgabe

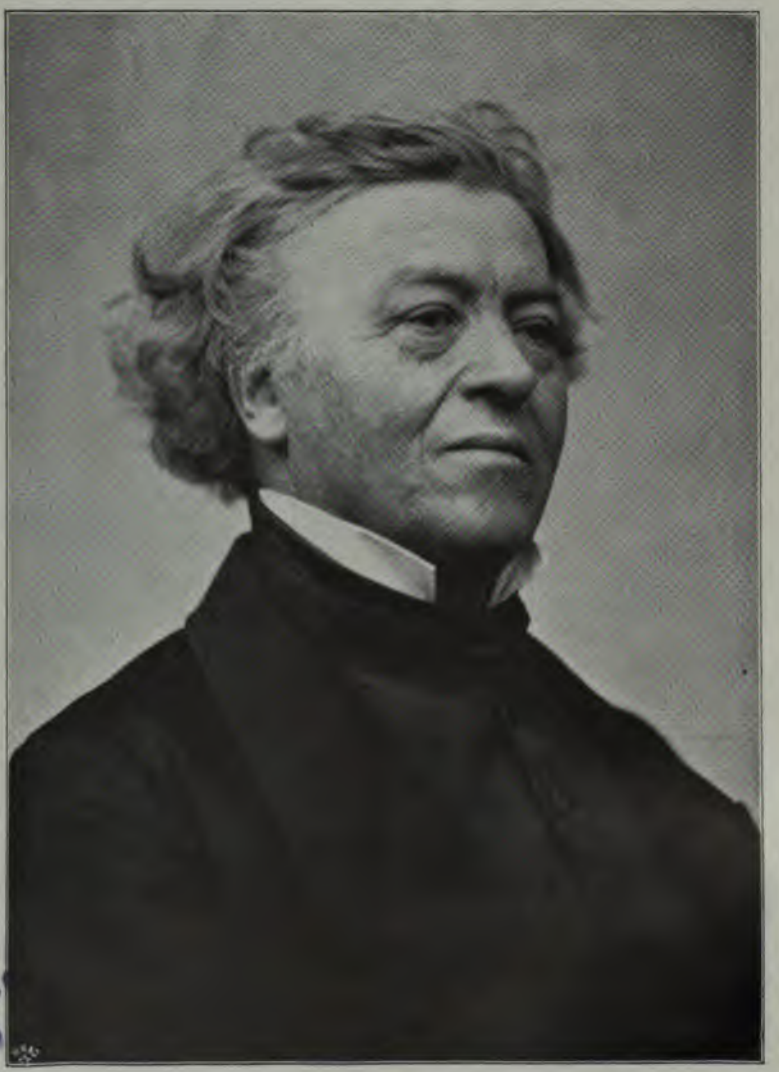
eine numerierte Ausgabe

veranstaltet, von der nur 12 Exemplare auf Extra-Kunstdruckpapier hergestellt sind. Jedes Exemplar ist in der Presse sorgfältig numeriert (von 1—12) und in einen reichen Ganzlederband gebunden. Der Preis eines solchen Exemplars beträgt 20 M. Ein Nachdruck dieser Ausgabe, auf welche jede Buchhandlung Bestellungen annimmt, wird nicht veranstaltet.

Die Verlagshandlung.

Druck von Fischer & Wittig in Leipzig.

Jean Baptiſte Camille Corot.



Camille Corot.

O 23 Q 07 L. S.

Jean Baptiste Camille Corot.

Corot fußt im Klassizismus; er sieht den Romantismus heraufkommen und nimmt von ihm so viel in seine Kunst herüber, wie ihr Charakter verträgt; er erlebt den Realismus und leitet zum Impressionismus hinüber, der im letzten Jahrzehnt seines langen Lebens sein Haupt erhebt. Damit ist seine kunstgeschichtliche Stellung unter den großen französischen Landschaftern gekennzeichnet: er gehörte keiner Partei an und konnte doch von allen zu den ihrigen gerechnet werden. Die Maler von Barbizon waren Romantiker oder Realisten. Sie suchten die Schönheit der Natur in glühend roten Sonnenuntergängen und Gewitterstürmen, in zackigen Felsen und zerklüfteten Tälern, oder sie begnügten sich damit, ihre unscheinbarsten Reize wiederzugeben; Corot komponierte seine Landschaften nach den Regeln der alten Schule, liebte wohlabgewogene Baummassen und weite Ausblicke in duftige Fernen. Jene verschmähten alle Staffage oder setzten nur Bäuerinnen, Holzhacker oder ähnliche Personen in ihre Landschaften, dieser bevölkerte sie gern mit Nymphen und Amoretten oder machte sie auch zum Schauplatz von Tragödienszenen. Was ihn mit ihnen vereint, ist die liebevolle Beobachtung und Wiedergabe aller Erscheinungen des Lichtes und der Luft, ist das, was wir Stimmung nennen. So ist auch er einer der Vertreter, ja vielleicht der Hauptvertreter des Paysage intime.

Théodore Rousseau, mit dem er am öftesten verglichen worden ist, war Pantheist; er fühlte sich aufs innigste verknüpft mit der ihn umgebenden Natur, fühlte sich als ein Glied in der großen Kette der Lebewesen, die ihn umgab. Wenn er einen Baum malte, so wollte er sein ganzes wunderbar kompliziertes Wesen darstellen; Corot lag im Grunde nichts an den Dingen selbst, sondern nur an dem Dufte, der über ihnen liegt. Rousseau suchte das Geschaute mit peinlicher Treue wiederzugeben, für Corot waren die Gegenstände nur die Wörter, aus denen er frei schaltend seine Gedichte zusammensetzte. So ist er von allen Künstlern vielleicht derjenige, auf den das Wort „Charme“ am meisten paßt. Er „bezaubert“, d. h. er schaltet alle schweren Gedanken aus und gibt das Gefühl vollkommensten Behagens. Aber es ist kein spießbürgerliches Behagen, sondern das eines Weisen, der über den Dingen steht. Zwischen Rousseau und ihm besteht derselbe Unterschied wie zwischen dem Faust des ersten und dem des zweiten Teils, zwischen dem, der in die Natur wie in den Busen eines Freundes schaut, und dem, der seine Philosophie in die Worte faßt:

Am farbigen Abglanz haben wir das Leben.

* * *

Jean Baptiste Camille Corot wurde am 17. Juli 1796 (29. Messidor des Jahres IV der Republik) zu Paris geboren. Sein Großvater war aus der Gegend von Sémur in der Bourgogne, dem berühmten Weinlande Côte d'or, wo der Name auch jetzt noch häufig vorkommen soll, als Perückenmacher nach der Hauptstadt gekommen,

167234

der Vater, der ebenfalls das Friseurgewerbe ergriffen hatte — nach einer andern Quelle war er städtischer Bureaubeamter gewesen —, hatte eine Angestellte aus einem „Magasin de frivolités et de fanfreluches“, von „eitlem Tand und Alfanzereien“, wie sich der Sohn später wohl scherzend ausdrückte, geheiratet, das sich in der gleichen Straße an der Ecke des Pont royal befand. 1798 finden wir beide Eltern, den Vater als Einkäufer, in diesem Geschäfte, das sie 1801 übernahmen und bald auf eine ansehnliche Höhe brachten, so daß wir sie später als „Hofmodisten“ wiederfinden. Es waren brave und schlichte Leute, die auch später trotz ihres bedeutenden Einkommens echte Kleinbürger blieben und deren Horizont nicht wesentlich über die Grenzen ihres Ladens hinausging. Von den beiden Töchtern ist die eine jung verstorben, mit der andern blieb unser Künstler Zeit seines Lebens in innigster Geschwisterliebe verbunden. Nachdem er in der Nähe von L'Isle-Adam „en nourrice“, dann in Paris in Pension gewesen war, schickte ihn der Vater aus Sparsamkeitsrücksichten, da eine halbe staatliche Freistelle in Aussicht stand, auf das Gymnasium in Rouen, wo er im April 1807 eintrat und bis Juni 1812 blieb. Ein Musterschüler scheint er nicht gewesen zu sein, da sein Name unter den Prämienempfängern, auch beim Zeichnen, nicht genannt wird, in seiner Vorliebe für klassische Staffagefiguren aber haben wir doch wohl einen Niederschlag seiner humanistischen Studien zu sehen. Stärkere Anregungen für seine Kunst werden ihm die reizenden Umgebungen der herrlichen alten Stadt, insbesondere das vielfach gewundene Seinetal mit seinen waldigen, nicht selten von Burgen und Ruinen gekrönten Höhen gegeben haben. Er selbst hat später erzählt, daß ihm die abendlichen Spaziergänge mit einem Geschäftsfreunde seines Vaters dauernde Eindrücke hinterlassen hatten. Doch hören wir in dieser Zeit noch kaum etwas von wirklich künstlerischen Anlagen und Neigungen. Als er das Gymnasium verlassen und dann noch zwei Jahre in einer Pension in Poissy weiter gelernt hatte und es sich nun um die Ergreifung eines Lebensberufes handelte, war denn von der Malerei auch nicht im mindesten die Rede. Er wurde zunächst zu einem Verwandten der Familie namens Ratier ins Modemagazin, dann zum Tuchhändler Delalain in der Rue St. Honoré gegeben, dessen Laden die schöne Devise „Zum Kalifen von Bagdad“ führte. Nach und nach begann sich aber denn doch das Künstlerblut gewaltig zu regen. Im Laden war er nur wenig zu gebrauchen, und an seinen Diensten

Abb. 1. Ansicht des Kolosseums in Rom. (Zu Seite 8.)

Abb. 2. Studie aus der Nähe von Cività Castellana. (Zu Seite 8.)

als Geschäftsreisender für Paris erlebte der Patron nicht viel mehr Freude. Neue gefällige Stoffe an den Mann zu bringen, gelang ihm wohl einigermaßen, aber das Altmodische dem Käufer aufzuschwatzen, dazu war er nicht fähig. Aber acht volle Jahre dauerte es, bis der Vater einsehen lernte, daß ein nach seinen Ansichten brotloser Beruf denn doch immer noch besser sei als ein vollkommen verfehlter, und dem Sohn gestattete die in ihm schlummernden Kräfte zur Entfaltung zu bringen. 1500 Francs jährlich — soviel betrugen die Zinsen der Mitgift der verheirateten Schwester — sollte er haben; wenn ihm die genügten, könne er sich „meinetwegen mit Malen amüsieren". Es war also wohl die Eitelkeit des wohlhabenden Mannes, die den Ausschlag gab; seine Mittel gestatteten ihm diesen Luxus. Corot aber, der damals bereits sechsundzwanzig Jahre zählte, fühlte den Stachel nicht; er war glückselig, seinen heißesten Wunsch erfüllt zu sehen, und dankte dem Vater zeitlebens für die bescheidene aber als Taschengeld vollkommen ausreichende Summe, die ihm ja vollständige Unabhängigkeit nach außen gewährleistete. Noch im Alter schilderte er mit Behagen, mit welcher Freude er im Besitze seiner Freiheit an die Seine eilte und sein erstes Bild malte. „Während ich das vor 35 Jahren machte, waren die jungen Mädchen, die bei meiner Mutter arbeiteten, neugierig Herrn Camille in seinem neuen Berufe zu sehen und stahlen sich aus dem Laden um ihn zu beobachten. Eine von ihnen, nennen wir sie Fräulein Rose, kam öfter als ihre Gefährtinnen. Sie lebt noch als alte Jungfer und kommt von Zeit zu Zeit zu mir. Ach, meine Freunde, welche Veränderung! und welche Betrachtungen kann man darüber anstellen! Mein Bild hat sich nicht verändert, es ist immer noch jung und gibt die Stunde und das Wetter des Tages an, wo ich es gemacht habe. Aber Fräulein Rose und ich, was ist aus uns geworden?"

Der erste — Lehrmeister kann man eigentlich nicht sagen, der erste, bei dem sich Corot Rats erholte, war der gleichaltrige, jung verstorbene Achille Michallon, vielleicht der begabteste unter den Schülern des mehr durch seine frostigen Ideen und Lehren als durch seine Bilder berüchtigten Valenciennes. Michallon, der 1817 den Rompreis er-

rungen und 1819 im Salon mit seinem jetzt im Louvre befindlichen „Roland in Roncevalles“ einen berechtigten Erfolg errungen hatte, war eben aus Rom zurückgekommen. Seine großen Bilder lassen uns heute ziemlich kalt, aber seine lichtvollen Studien erwecken unsre Bewunderung. Als ausgezeichneter Zeichner, der er war, konnte er auf den Freund nur einen heilsamen Einfluß ausüben, und sein immer wiederholter Rat, die Natur recht zu betrachten und sie naiv und mit der größten Ehrfurcht wiederzugeben, war keineswegs zu verachten. Corot hatte jedenfalls die größte Bewunderung für „dieses Talent, das sehr berühmt geworden sein würde“, und machte auch viele Kopien nach seinen Bildern, z. B. nach den „Alpen im Sonnenschein“. Unter seinen eigenen Werken aus dieser Zeit gibt es Studien aus Sèvres, St. Cloud, Ville d'Avray, aus dem Walde von Fontainebleau, aus Rouen, Dieppe usw. Auch Studien von Dächern und Schornsteinen auf dem Montmartre werden uns genannt. Auch ihn zog

Abb. 3. Die Römerbrücke bei Narni. (Zu Seite 10.)

es also hinauf nach der damals so romantischen Anhöhe, die Georges Michel für die Kunst erobert hatte und auf der sich kurz nachher auch Théodore Rousseau seine ersten Sporen verdienen sollte. Inwieweit er dann nach Michallons schon 1822 erfolgtem Tode Schüler von Viktor Bertin gewesen ist, darüber läßt sich nichts Sicheres ermitteln. Die einen behaupten, daß er sich drei Jahre lang von ihm in alle Geheimnisse der historischen Landschaft habe einweihen lassen, die andern sprechen von kurzer Zeit oder schweigen sich ganz darüber aus, er selbst spricht einmal von zwei Wintern. Viel wichtiger war für ihn der Einfluß eines andern Bertin, Edouard (1797—1871), der, ein Sohn des Begründers des Journal des Débats, einer der Hauptvertreter der klassischen Richtung war und später als „Inspektor der schönen Künste“ eine gewisse Rolle spielte, bis er 1845 die Leitung der Zeitung selbst übernahm. „Wie nützlich,“ heißt es in einem Briefe Corots über ihn, „sind mir seine Ratschläge gewesen! Welche einfache und große Art die Natur zu sehen! Ihm auch verdanke ich es, wenn ich immer auf der Bahn des Schönen geblieben bin; und welcher Instinkt!“ Diesen Bertin aber lernte er erst 1825 auf seiner ersten, bis 1828 währenden italienischen Reise kennen.

Auch diese italienische Reise unterscheidet Corot wesentlich von den Barbizonern. Nur wenige Jahre noch, und die jungen Maler betrachteten es fast als eine Beleidigung, wenn man ihnen zumutete nach Italien zu gehen; fürchteten sie doch dort ihre Eigenart zu verlieren. Delacroix und die Romantiker gingen nach London oder

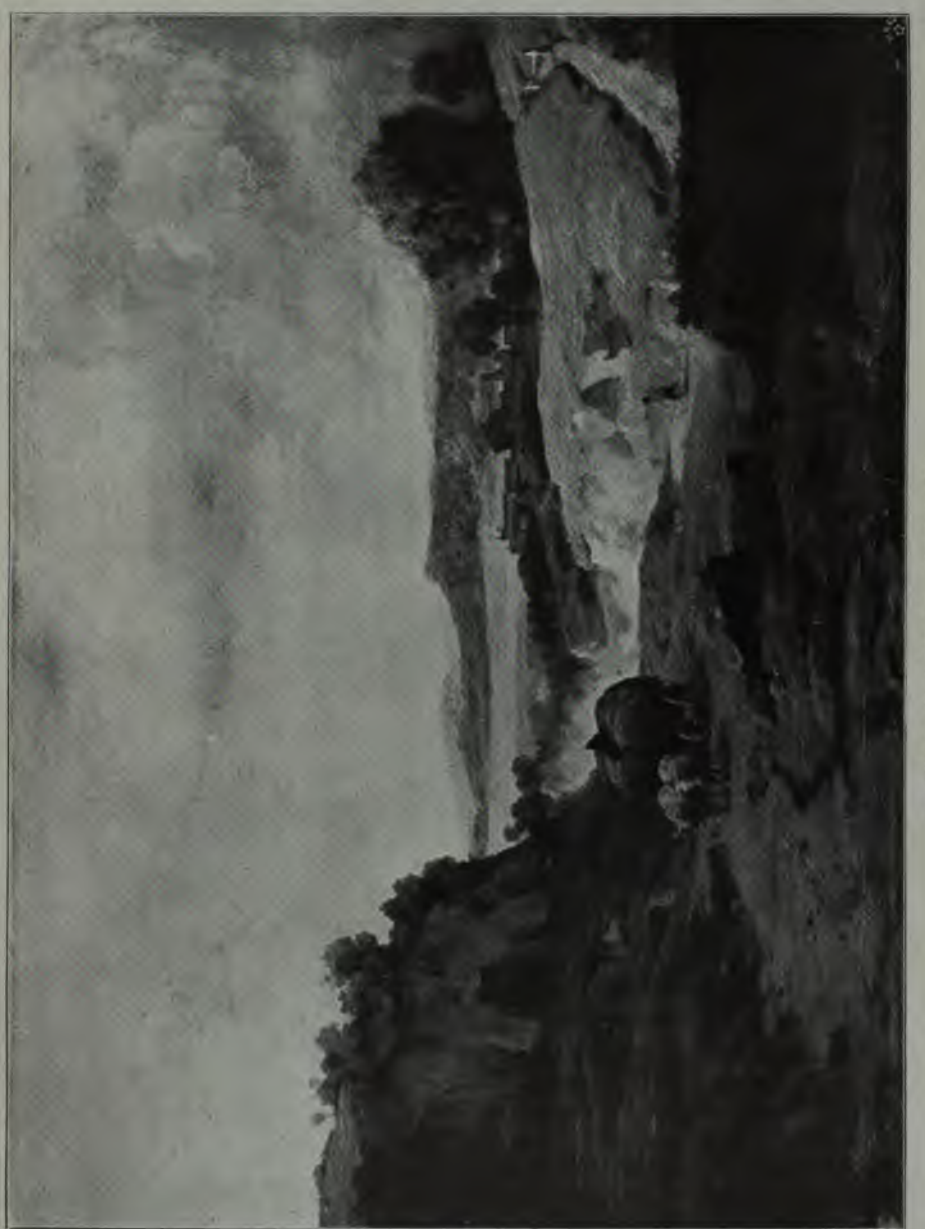


Abb. 4. La Cervara. (Zu Seite 10.)

nach dem Orient, aber nicht nach Rom, Corot gehörte noch zu der Generation, die eine rechte Ausbildung zum Malen ohne den Aufenthalt auf klassischem Boden einfach für unmöglich hielt. Sein Vater scheint auch dies für einen Luxus angesehen und ihn nicht sonderlich unterstützt zu haben; wird uns doch erzählt, daß er in Rom in einem Stübchen

gehauſt habe, das nur zwei Sitzgelegenheiten, einen alten Stuhl und einen Koffer, bot. Aber das ließ er ſich wenig anfechten; immer guter Laune, immer ein luſtiges Liedchen trällernd, wurde er bald zu einem der beliebteſten Mitglieder des Kreiſes, zu dem u. a. auch Léopold Robert, Bodinier, Schnetz, Caruelle d'Aligny und der Deutſche Reinhart gehörten und der ſich in der Kneipe „Zum Haſen" (della Lepre) oder im Café Greco zuſammenzufinden pflegte. Beſonders mit Aligny, über deſſen ſpätere pedantiſche Lehrmethode ſich Murger einmal recht unehrfürchtig luſtig gemacht hat, deſſen klaſſiſche Landſchaften aber zu den feinſten und vornehmſten ihrer Art zählen, verband ihn bald eine innige Freundſchaft. War dieſer doch der erſte, der in ihm außer dem guten Geſellſchafter auch den Künſtler entdeckt hatte. Mit der offiziellen franzöſiſchen Kunſt in

Abb. 5. Anſicht von Soiſſons. (Zu Seite 10.)

Rom ſcheint er dagegen kaum in Berührung gekommen zu ſein. Der Akademiker Guérin, der übrigens ein vorzüglicher Lehrer geweſen ſein muß, war damals Direktor der Akademie. Die nähere und weitere Umgebung Roms ſcheint Corot nach allen Richtungen durchſtreift zu haben. Beſonders Acqua acetoſa, Cività Caſtellana, das Sabiner- und Albanergebirge haben ihm Motive zu unzähligen Studien geliefert (Abb. 2). Eine Zeitlang iſt er auch in Neapel geweſen.

Zwei von ſeinen damaligen Arbeiten ſtehen uns heute vor allem vor Augen: die Dezember 1825 datierte Anſicht des Koloſſeums (Abb. 1) und die aus dem folgenden März ſtammende Anſicht des Forums. Beide befinden ſich im Louvre, dem ſie der Künſtler ſelbſt vermacht hat. Und wirklich, dieſe kleinen, kaum einen halben Meter in der Breite und nur die Hälfte in der Höhe meſſenden Bildchen verdienen vollauf die Zärtlichkeit, mit denen ihr Schöpfer an ihnen hing. Steckt doch ſchon der ganze künftige Corot wenigſtens in nuce in ihnen. Wie fein iſt die Luftſtimmung, mit welcher für

Abb. 6. Homer und die Schäfer. Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York. (Zu Seite 14.)

die damalige Zeit beinahe unerhörten Zartheit sind die bald ins Rosa, bald ins Lila, bald ins Orange spielenden Halbtöne abgestuft! Jedenfalls ist das schon in ihnen, was einen der Hauptvorzüge seiner Werke ausmacht, die vollkommene Harmonie der Farben. Ähnliche Studien aus dieser Zeit sind die Engelsburg, die Ansicht des Palazzo Doria, die Insel Santa Margherita und andere mehr. Über die Fortschritte, die er damals im Zeichnen gemacht hat, gibt er uns selbst Aufschluß. „Ich hatte zwei Winter bei Herrn Bertin zugebracht und dort so wenig gelernt, daß ich nach meiner Ankunft in Rom kaum die kleinste Zeichnung bewältigen konnte. Zwei Leute blieben stehen um sich zu unterhalten, ich begann sie zu zeichnen bei einem Teile, beim Kopf z. B.; sie trennten sich, und ich hatte nur Kopfstücke auf meinem Papier. Kinder saßen auf den Stufen einer Kirche, ich begann wieder; die Mutter rief sie weg. Mein Buch würde sich so mit Nasenspitzen, Stirnen, Haarbüscheln gefüllt haben. Da faßte ich den Entschluß nicht nach Hause zurückzukehren, ohne ein Ganzes geschaffen zu haben, und versuchte zum erstenmal Massen zu zeichnen, die rasche, einzig mögliche Zeichnung. Ich machte mich also daran in einem Augenblicke die erste Gruppe zu zeichnen, die mir in den Weg kam. Blieb sie nur kurze Zeit auf dem Platze, so hatte ich wenigstens den Charakter, die allgemeine Haltung; blieb sie länger, so konnte ich Einzelheiten hinzufügen. Ich habe viele solche Übungen gemacht, und es gelingt mir selbst im Nu mit wenigen Strichen die Ballette und Dekorationen der Oper auf einem Endchen Papier im Innern meines Hutes festzuhalten."

Unter den Zeichnungen aus dieser Zeit finden wir denn auch eine Menge italienischer Mädchen und Burschen, Mönche, Straßenhändler und selbst einige Briganten; aber sie haben nichts Impressionistisches, sondern zeugen von einer großen Gewissenhaftigkeit in der Wiedergabe der Form.

Im Jahre 1827 finden wir Corot zum erstenmal im Salon vertreten, und zwar mit einer Ansicht der Ruinen der Römerbrücke bei dem in der Provinz Perugia gelegenen Städtchen Narni (Le Pont de Narni, Abb. 3). Dieses erste erhaltene größere Bild des Meisters (66 : 93 cm), „wo er im Banne verschiedener Eindrücke tastet und ins klare zu kommen sucht, um die Lehren der Natur mit den Lehren seiner Meister zu vereinigen", erregte 1899 auf der Versteigerung der Sammlung Desfossés mit Recht das allergrößte Aufsehen. „Nichts ist rührender als die ehrfurchtsvolle Treuherzigkeit und die aufmerksame Aufrichtigkeit, womit er zugleich nach beiden Seiten blickt und horcht." Wir haben hier alle die Requisiten der alten Schule: die felsigen Ufer, zwischen denen hindurch der Blick in die Ferne geleitet wird, die große Baumgruppe, die sich links vom klaren Himmel abhebt. Die Namen Poussin, Watelet kommen einem auf die Lippen. Der Himmel und das Licht aber sind, wenn auch noch ein wenig ängstlich, mit einer Liebe und Feinheit gegeben, die echt Corotisch ist.

Im folgenden Salon, der erst im Jahre 1831 stattfand, war Corot mit vier Bildern vertreten. Drei davon behandelten wieder italienische Motive: eine Ansicht von Furia, ein Kloster am Adriatischen Meere und ein La Cervara betiteltes Bild mit einem mit Ochsen bespannten Wagen in felsiger Landschaft (Abb. 4), das vierte war eine Ansicht aus dem Walde von Fontainebleau, den er im Oktober 1822 zum erstenmal besucht hatte. 1833 folgte dieser Studie ein in unverhältnismäßig großen Dimensionen (1,75 : 2,45 m) gehaltenes zweites Bild „Die Furt", das ihm seine erste Medaille eintrug, 1834 ein drittes, in dem sein späteres Schaffen schon mächtig anklingt. „Im Vordergrunde eine liebliche liegende Figur, mit entblößtem Oberkörper ganz in eine fesselnde Lektüre vertieft und gewiegt vom Schwirren der Insekten über dem nahen Tümpel wie vom Schwirren der Nester in der Baumgruppe rechts. Weiterhin, jenseits des stehenden Gewässers, dem der ruhige Tag einen Widerschein gibt, befinden sich andre Bäume, wahllos der wilden Natur entsprossen, und in der Ferne der klare Horizont über von steilen Felsen gebildeten Hügelzügen." Aus demselben Jahre stammt nach Moreau-Nélaton auch unsere Ansicht von Soissons (Abb. 5). Links im Vordergrunde erhebt sich eine Fabrik mit braunem Ziegeldach, rechts neben einem Erdspalt erblicken wir zwei Kinder. Über die Wiesen und Felder des Mittelgrundes

Abb. 7. Der Albanersee. Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York. (Zu Seite 23.)

und zwischen dünnstämmigen Bäumen hindurch gleitet der Blick zu der Stadt, deren berühmte Kathedrale mit den spitzen Türmen sich links erhebt. Weiße Wolken ziehen am blauen Himmel hin. Es ist ein seltsamer Widerspruch in diesem Bilde zwischen den im Schatten liegenden Vordergrunde und der sonnigen Ferne. Ist dort alles etwas schwer und ängstlich ausgeführt, treten die Lokalfarben stark heraus, so verschwindet hier alles im zarten Duft. „Um uns bald in poetischem Rhythmus zu erzählen, was ihm die Natur gesagt hat", schreibt Lafenestre im Katalog der Sammlung Desfossés, „horcht er zunächst auf diese Natur mit einem so aufmerksamen Ohr, betrachtet er sie so lange, fixiert er so deutlich ihre schönen Züge. Er genießt sie, ehe er von ihr träumt ..."

Die zweite italienische Reise, der später noch eine dritte folgte, war nur von kurzer Dauer. Nachdem er über Lyon und Marseille nach der Riviera gegangen und dann über Pisa und Volterra bis Florenz gedrungen war, besuchte er auf der Heimreise Venedig, den Gardasee und schließlich Mailand und Como. Und doch wurde dieses kurze zweite Verweilen auf klassischem Boden von entscheidender Bedeutung für seine Kunst. Es folgt eine Zeit in ihr, in der alle Brücken zur Romantik abgebrochen zu sein scheinen, eine Zeit, der wir heute etwas kühl gegenüber stehen. Merkwürdigerweise ist von keinem seiner Biographen darauf aufmerksam gemacht worden, wieviel frostiger, wieviel schematischer wenigstens die ersten Werke dieses Intermezzos sind, das die Entwicklung des Meisters geradezu auf einige Jahre zurückschraubt. Wie etwas Fremdes und Unerfreuliches schieben sie sich in sein Schaffen ein. Wir wissen, daß er in Venedig mit Léopold Robert, dessen „Italienische Ochsen" er bereits während seines ersten Aufenthalts in Rom kopiert hatte, zusammengetroffen war, und es ist nicht unmöglich, daß dessen Einfluß ausschlaggebend gewesen ist. Die konventionellen Himmel, die fade rosa und bläulichen Töne, die das Publikum damals in helles Entzücken versetzten, die ganze ölige Art des Meisters der „Madonna del Arco" und der „Ankunft der Schnitter in den pontinischen Sümpfen" finden wir auch auf Corots Landschaften. Die Bilder des Salons von 1835: „Hagar in der Wüste" und „Landschaft bei Riva" zeigen diese Wandlung mit vollkommener Deutlichkeit. Zwischen Felsblöcken im Vordergrunde ist Hagar neben dem erschöpft daliegenden Ismael in tiefster Verzweiflung niedergekniet. In der Mitte des Hintergrundes ragen eine Partie schroffer Felsen, über denen der vom Herrn gesandte Engel schwebt, und eine Baumgruppe am Hange eines nach links ansteigenden Berges empor. Rechts erstreckt sich die Wüste bis zu unendlich fernen Höhenzügen, über denen der leuchtende Himmel thront. In den Linien der Landschaft liegt etwas von der grandiosen Stimmung der Sage, aber der Vortrag ist trocken und schwer, das Kolorit „schmutzig und erdig". Wohl freuten sich die zeitgenössischen Kritiker über Corots Rückkehr zur klassischen Richtung, „von den Hohlwegen und Lichtungen unserer Wälder zu den weiten Horizonten, deren durchsichtiges Zurückweichen er so gut wiedergibt", aber es entging ihnen doch auch nicht, daß der Vortrag schwer und glanzlos war, daß ihm die „Schmiegsamkeit", die Feuchtigkeit, der Reiz der Natur entgingen. Neuere Schriftsteller haben sich über diese Worte Lenormants, über diese Verkennung von Corots ureigensten Vorzügen lustig gemacht — ohne das Bild selbst gesehen zu haben. Und als 1902 das andre große Bild, die „Vue prise à Riva" in Berlin zum Kaufe angeboten wurde, notierte ich: „Rechts riesiger, kahler Abhang, davor niederes Ufer mit Bäumen und Muttergottesbild. Ein Kahn mit Insassen stößt vom Ufer ab. Links gewaltige Felsblöcke; im Hintergrunde sonnenbeschienene Berge im Dufte verschwimmend. Morgenstimmung; fast wolkenloser, blauer Himmel. Alles schwer, die Bäume massiv und leblos, die Schattenpartien eintönig und konventionell, der See und die Ferne wie auf einem mäßigen Bilde der Schirmer-Schule." Dies Urteil ist hart, aber ich denke nicht ungerecht. In der Tat war nichts von dem Corot, den wir lieben, in dem Bilde zu spüren, nichts von dem Maler des Forum romanum, der mit so unbefangenen Augen in die Welt blickte, und erst recht nichts von dem großen Meister der späteren Jahre.

Es hat glücklicherweise nicht lange gedauert, bis der Künstler sich selbst wiedergefunden hatte. 1836 finden wir im Salon eine „Diana im Bade überrascht" und

einen „Winter in der Campagna“, von dem Alfred de Musset ganz trocken berichtet, er finde große Bewunderer. Ist es bei diesen Bildern, die verschollen sind oder sich in nicht ohne weiteres zugänglichen Privatsammlungen befinden, nicht ganz leicht unsre Eindrücke zu kontrollieren, so ist das Hauptbild des nächsten Salons, „Der heilige Hieronymus“, allen ohne weiteres sichtbar, da ihn Corot 1849 der Kirche von Ville d'Avray geschenkt hat, wo er noch jetzt im Schiff hängt.

Inmitten des stufenförmig ansteigenden, rechts durch steile, kahle Felsen abgegrenzten Terrains kniet der fast nackte Heilige auf einem Felsblock. Nicht weit von ihm ruht sein Löwe, eine prächtige Tiergestalt, deren Fell trefflich mit dem gelbbraunen Ton der Erde harmoniert. Etwas weiter zurück ragen zwei hohe Bäume, deren Wipfel vom Rahmen des Bildes durchschnitten werden, links ein kahler Stamm empor. Zwischen ihnen hindurch gleitet der Blick über die hügelige Landschaft. So überraschend das Bild für den ist, der nur den späteren Corot kennt, der strenge und großartige Charakter wird auf jeden Eindruck machen. Am wenigsten geglückt erscheint die Figur des Heiligen selbst.

Viel Ähnlichkeit damit hat die italienische Landschaft von 1839, auf der ein Hohlweg zwischen Felsen hindurch zu einer terrassenförmig aufgebauten, im Sonnenschein glänzenden Stadt führt, und ebenso der „Demokrit unter den Abderiten“ von 1846. Corot hat hier, einer Lafontaineschen Fabel folgend, den Weisen dargestellt, wie er „im dichten Schatten neben einem Bache sitzend, zu ergründen sucht, welchen Sitz beim Menschen und beim Tier die Vernunft hat, das Herz oder den Kopf“. Ein Bild von der Insel Ischia (1837), ein Silen und eine in ihrer schwülen Luftstimmung ganz vortreffliche Ansicht der alten Bergfeste Volterra (1838), eine Flucht nach Ägypten (1840), die sich jetzt in der kleinen Kirche von Rosny bei Mantes befindet, und etwa noch eine italienische Landschaft (1842) wären anzuschließen. Charakteristisch für diese Periode sind die stark akzentuierten, oft gewundenen Baumstämme und vor allem die Felsen. Mit besonderer

Abb. 8. Landschaft. Paris, Louvre. (Zu Seite 23.)

Liebe sind der Efeu und die anderen Schlingpflanzen wiedergegeben, die sich um das verwitterte Gestein ziehen. Eine prachtvolle Studie dieser Art aus dem Jahre 1844 besitzt Mesdag. Überhaupt haben seine Studien und kleineren Bilder aus dieser Zeit eine Frische, wie wir sie auf den großen Bildern nur selten finden. Zumal wenn er die heimische Natur malte, blieb er vollkommen naiv und aufrichtig. Und dann stellten sich auch die silbrigen Töne wieder ein, wie sie der nordfranzösischen Tiefebene eignen und die eine Zeitlang ganz aus seinen Werken verschwunden zu sein schienen.

Den neuen Corot kündet dann der „Abend" von 1839 an. Th. Gautier widmete ihm einige Verse, in denen es heißt:

La cigale se tait et l'on n'entend de bruit
Que le soupir de l'eau qui se divise et fuit.
Sur le monde assoupi des heures taciturnes
Tordent leurs cheveux bruns, mouillés de pleurs nocturnes.
A peine reste-t-il assez de jour pour voir
Corot, ton nom modeste, écrit dans un coin noir.

Auch der „Sonnenuntergang" des folgenden Jahres muß einen Schritt vorwärts auf diesem Wege bedeutet haben. Gerade der Tadel, den das Bild erfuhr, daß es nämlich wegen der Weichheiten in dem Stamm, den Zweigen und dem Laubwerk und der ungenügenden Zeichnung des Hirten den Anblick aus der Nähe nicht vertrage, deutet darauf hin, daß der Meister hier zu voller Freiheit gekommen ist. Die Harmonie des Ganzen wird von allen Seiten gerühmt. „Die Landschaft bietet einen entzückenden Anblick," sagt Planche, „und verursacht dasselbe Vergnügen wie die Lektüre einer antiken Idylle." Freilich scheint sich Corot selbst über seine Ziele nicht immer ganz klar gewesen zu sein; mußten ihn die Freunde doch oft genug darüber trösten, daß er „nicht genug Handwerk" besitze. Sicher aber ist, daß ihn die Schönheiten der heimischen Natur nach und nach nun wieder ganz gefangen nahmen. In der Umgegend von Paris fand er jetzt seine schönsten Motive. Und auch die dritte Reise nach Italien im Jahre 1843, die nach den Angaben seines Freundes Dumesnil etwa fünf bis sechs Monate dauerte und ihn über Genua nach Rom führte, brachte keine Sinnesänderung in ihm hervor. Wohl fallen auch in die nächste Zeit noch Bilder wie die erste „Zerstörung von Sodom" (1844), oder „Homer und die Schäfer" (Abb. 6) und „Daphnis und Chloe" (1845), aber daneben finden wir die „Morgenstimmung", den in Ville d'Avray gemalten „Abend" (1843) und andre Werke, in denen er ganz und gar nicht klassischen Inspirationen folgt, sondern sich rein der Freude an den Schönheiten daheim hingibt. Und ein „Wald in Fontainebleau" brachte auch im Jahre 1846 eine wichtige Wendung nach außen hervor, nämlich die Ernennung zum Ritter der Ehrenlegion. Man muß den französischen Charakter kennen, um die Wichtigkeit dieses Ereignisses ganz zu verstehen. Seine Werke wurden nun nicht mehr in die Katakomben gehängt, wie er sich selbst ausdrückt, sondern von der Kommission mit dem schuldigen Respekt behandelt. Ja 1848 wurde er als neunter „Kommissar" mit 353 von 801, und 1850 als sechstes Mitglied mit 330 von 615 Stimmen von seinen Kollegen in die Jury gewählt. Und auch beim Publikum gewann er an Ansehen, wenn sich auch die Käufer vor der Hand noch ziemlich spärlich einstellten. Noch 1847 verkaufte er, wie ein Brief beweist, ein Bildchen von 30:35 cm für nur 200 Francs. Ihn selbst kümmerte das wenig; soll er doch den Verkauf seines ersten Bildes geradezu bedauert haben, da ja nun die Sammlung seiner Corots nicht mehr vollzählig sei. Die größte Genugtuung mag es ihm gewährt haben, daß nun endlich auch seine alten Eltern, die ihn eigentlich immer für einen Dilettanten gehalten hatten, anfingen, an sein Talent zu glauben. „Ich denke, wir müssen Camille von nun an etwas mehr Geld geben," soll der Vater gesagt haben, als er die freudige Botschaft von der Ernennung hörte. Er sollte sich seines Stolzes nicht lange freuen, denn er starb im folgenden Jahre. Camille aber war inzwischen selbst beinah ein Greis geworden.

Wir wollen nun seinem Schaffen nicht mehr Jahr für Jahr und Bild für Bild folgen. Das wäre auch einfach ein Ding der Unmöglichkeit bei einem so lange und

Abb. 9. Kastell Gandolfo. Paris, Louvre. (Zu Seite 23.)

raſtlos tätigen Meiſter. Wer wollte alle die Abende, die Morgenſtimmungen, die Erinnerungen an Italien, die er gemalt, auseinander halten, zumal da er ſie nur in den allerſeltenſten Fällen datiert hat? Und wer kennt denn auch nur die meiſten Bilder Corots? Selbſt wer wie der Verfaſſer dieſes mehrere Hundert geſehen hat, kann ſich deſſen noch bei weitem nicht rühmen. Wohin ſind ſie überall zerſtreut! Der Louvre beſaß bis vor kurzem fünf Werke, zu denen jetzt noch zwölf meiſt kleinere aus der Sammlung Thomy Thiéry gekommen ſind. Sehr reich iſt das Muſeum von Reims infolge von zwei großen Schenkungen bedacht. Dann kommen die Provinzialmuſeen von Lille, Rouen, Bordeaux, Lyon und anderen Städten und die kaum überſehbare Fülle der franzöſiſchen Privatſammlungen. Einige ſchöne Werke befinden ſich in Amſterdam und in der jetzt dem Staate geſchenkten Sammlung Mesdag im Haag. In Deutſchland beſitzt wohl die Sammlung Behrens in Hamburg die wertvollſten Stücke. Manche ſind nach Rußland und Skandinavien, noch mehr nach England gegangen, viele der allerbeſten muß man in Amerika ſuchen. Corot erlebte es ſelbſt noch, daß ſeine und ſeiner Freunde Werke jenſeits des Ozeans begeiſterte Liebhaber fanden. „Ärgern Sie ſich nicht darüber," ſagte er einmal zu Albert Wolff, dem bekannten Feuilletoniſten des Figaro, „daß ſo viele ſchöne Dinge nach Amerika gehen. Die Kunſt iſt dazu da geſehen und verbreitet zu werden. Und rechnen Sie denn die Ehre für gar nichts, die uns das Ausland antut, indem es ſich unſre Werke aneignet?" Der ſchlimmſte Übelſtand aber für den Forſcher iſt, daß viele von Corots Bildern überhaupt noch keinen feſten Beſitzer gefunden haben, ſondern als Gegenſtände der Spekulation von Hand zu Hand wandern. Auch das franzöſiſche Geſetz, das, falls kein Teſtament vorhanden iſt, die öffentliche Verſteigerung aller Wertgegenſtände eines Verſtorbenen anordnet, trägt dazu nicht wenig bei. So habe ich in wenigen Jahren in Paris die Auktionen der Sammlungen Doria, Desfoſſés, Guasco, Lutz, Tabourier, Tavernier und Véver mit erlebt, um nur die wichtigſten zu

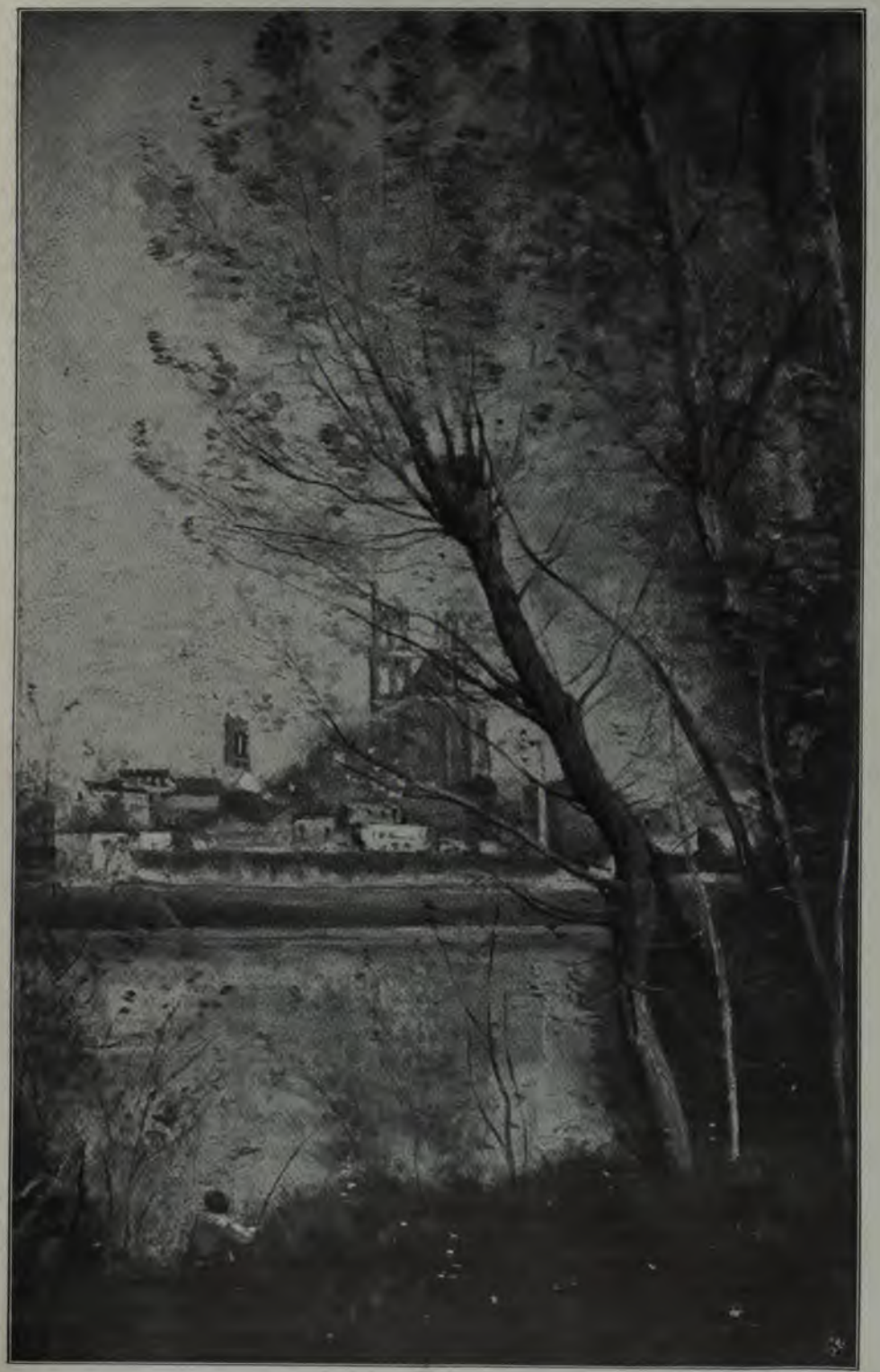


Abb. 11. Ansicht von Mantes. (Zu Seite 24.)

Zunächst aber seien noch ein paar Daten aus seinem Leben eingeschaltet, das in seinem ruhigen und gleichmäßigen Verlauf keiner ausführlichen Beschreibung bedarf. Corot ist Zeit seines Lebens Junggeselle geblieben. Die Sommer verbrachte er auf dem Lande oder auf Reisen, die Winter in seinem bescheidenen Atelier in Paris, das sich nach seiner zweiten italienischen Reise Quai Voltaire 15, 1850 rue des Beaux-Arts 10 und von 1853 bis zu seinem Tode rue de Paradis in der Vorstadt Poissonnière befand. Äußere Ehren sind ihm nur in bescheidenem Maße zuteil geworden. Im Jahre 1855 gelegentlich der Weltausstellung wurde er von seinen Freunden für eine erste Medaille vorgeschlagen. „Dauzats und ich hatten," so schreibt Delacroix in sein Tagebuch, „in einer Art Erinnerung für ihn gestimmt, und wir waren die einzigen geblieben." Auch 1867 mußte er sich mit einer Medaille zweiter Klasse zufrieden geben. Dafür wurde er in diesem Jahre zum Offizier der Ehrenlegion befördert. „Nun heißt es zeigen, daß man das nicht gestohlen hat," mit diesen von echter Bescheidenheit zeugenden Worten quittierte er über diese Ehre, auf die er mehr als zwanzig Jahre hatte warten müssen.

Was ist Kunst? Seit Jahrhunderten haben sich kluge Männer darüber den Kopf zerbrochen, und weitere Jahrhunderte werden vergehen, ohne daß eine Einigung darüber erzielt werden wird. Keine Umgrenzung ist weit genug, um eine antike Statue, eine Madonna Raffaels und eine Karikatur Daumiers zugleich zu umfassen, und zugleich eng genug, um Unkünstlerisches auszuschließen. Versuchen wir es also nicht, die Leistungen eines Künstlers an allgemeinen Regeln zu messen, sondern bescheiden wir uns zu fragen: Worin besteht *seine* Kunst?

Worin besteht Corots Kunst? Sie ist keine bloße Nachahmung der Natur und sie ist auch keine bewußte Umformung der Natur. Am ehesten könnte man sie als Evokation der Natur bezeichnen. Auf seine Bilder passen die schönen Worte, die Goethe einmal Eckermann gegenüber über die Kunst Claude Lorrains ausgesprochen hat: „Die Bilder haben die höchste Wahrheit, aber keine Spur von Wirklichkeit. Claude Lorrain kannte die reale Welt bis ins kleinste Detail auswendig, und er gebrauchte sie als Mittel, um die Welt seiner schönen Seele auszudrücken. Und das ist eben die wahre Idealität, die sich realer Mittel so zu bedienen weiß, daß das erscheinende Wahre eine Täuschung hervorbringt, als sei es wirklich." Ähnliches hat zuerst Chesneau vor Corots Werken empfunden, als er über sie schrieb: „Wenn unsere Landschafter sich auf die Wiedergabe und Übersetzung der besonderen Formen und Färbungen beschränkt hätten, die unseren Planeten bekleiden, so würde die Landschaft trotz aller Geschicklichkeit unserer Maler nicht den hohen Rang eingenommen und bewahrt haben, den sie jetzt in der modernen Kunst besitzt. Was die Größe dieser Gattung ausmacht, ist, daß der Künstler, absichtlich oder nicht, die Natur seinen Schmerzen und Freuden gesellt hat; daß er sich in sie geflüchtet hat wie in einen Zufluchtsort, abseits von der verzehrenden Tätigkeit, von dem fortwährenden Fieber der Städte; kurz daß er sie zum intimen Vertrauten seines Kummers, seiner Wünsche und Hoffnungen erkoren hat." Das Hauptelement in Corots Werken ist also, um es mit einem Worte zu bezeichnen, die Stimmung. Corot suchte sie nicht nur in seinen Motiven, in den Schatten spendenden mächtigen Bäumen und den pantheistisches Vollgefühl erweckenden duftigen Fernen, in den glitzernden Wasserspiegeln und den betauten Wiesen, sondern vor allem in der künstlerischen Behandlung dieser Motive. Das Wichtigste waren ihm die Behandlung des Lichtes, die sorgfältige Verteilung der Massen und die vollkommene Harmonie der Töne. In dem letzteren Punkte ist er einer der allergrößten Meister nicht nur der modernen Kunst. Als bei einer großen Versteigerung von den Dienern eins seiner Hauptwerke durch den Saal getragen wurde, erschienen alle Bilder an den Wänden — und es fehlte wahrlich nicht an Meisterwerken unter ihnen — unharmonisch und fast schreiend daneben. Er selbst pflegte auf die Modistinnen hinzuweisen, die bei der Auswahl der Farben fast nie einen Fehlgriff tun, und auf die Gärtnerinnen, die mit untadeligem Geschmack ein Bukett zusammenzustellen wissen, und meinte, daß sie für manchen berühmten Maler bildlich sein könnten. Diesen, durchaus auf die Farbe und das Licht gerichteten

Abb. 12. Die Teiche von Ville d'Avray. 1868. Museum in Rouen. (Zu Seite 26.)

Abb. 13. Ansicht von Ville d'Avray. 1872. Museum in Rouen. (Zu Seite 26.)

Bestrebungen gegenüber scheint die Form bei ihm zuweilen zu leiden. Wenigstens warfen ihm seine Zeitgenossen fortwährend die Flauheit seiner Zeichnung vor. Wir werden später noch darauf zurückkommen. Ihm war es nicht um die Form der Gegenstände zu tun, sondern um den Eindruck, den sie von Luft und Licht umspielt auf der Netzhaut des Auges hervorrufen. Alles ist in zitternder Bewegung (tout flotte), war einer seiner Lieblingsaussprüche. So war er im eigentlichsten Sinne des Wortes ein Impressionist. „Können wir den Himmel, einen Baum, Wasser wiedergeben? Nein, wir geben nur ihren Schein, wir suchen sie durch ein Kunststück nachzuahmen, das wir fortwährend vervollkommnen müssen. Auch von der beinahe unfaßbaren Bewegung müssen wir eine Idee geben, und wenn ich ein Rad male, dessen Speichen ich flüchtig sehe ohne sie zu unterscheiden, so muß ich zeigen, daß es sich dreht. Mit dem Himmel ist es noch ganz anders, er ist tief oder beweglich, voller Schwingungen, er muß den

Abb. 14. See im Mondschein. Sammlung Warnier im Museum zu Reims. (Zu Seite 29.)

Blick davon tragen, und das ist nicht so einfach zu erreichen. Deshalb suche ich auch, wenn ich auch schon einigermaßen etwas davon verstehe, immer weiter zu kommen." Und wie versteht er es! Mit wie geringen Mitteln, manchmal bloß durch irgendeinen an die rechte Stelle gesetzten Tupfen weiß er eine Fläche zu beleben. Ein bräunlicher Klecks ist ein Gesicht, ein oder zwei ganz leise Tüpfchen darauf deuten an, wo der Mund oder das Auge sitzt, und beim Zurücktreten ist die Illusion vollkommen erreicht. Auch das andere Hauptprinzip des Impressionismus, daß die Entfernungen durch feinste Abstufungen der Töne gegeben werden, ist bei ihm schon durchgeführt. Und das ist bei ihm um so merkwürdiger, als seine Fernen gewöhnlich mit einem Nichts von Farbe hervorgebracht werden.

Natürlich deckt sich Corots Impressionismus nicht mit dem heutigen, wie er in dem Neuimpressionismus auf die Spitze getrieben erscheint, der unter völliger Hintansetzung der Form die Erscheinungen der Farbe und des Lichtes mit physikalischer Genauigkeit zu kopieren sucht und dafür zu den wunderlichsten Experimenten greift. Was verschlägt es Corot, ob sein Tag so hell ist wie der wirkliche, wenn er nur die Idee der

Abb. 15. Umgebung von Ville d'Avray. (Zu Seite 30.)

Helligkeit erweckt. Alles in der Kunst ist relativ; der Künstler will uns etwas mitteilen; wie er es tut, ist gleich, wenn nur das, was er empfunden, in unseren Herzen widerklingt.

Man hat Corot seit langem und schon zu seinen Lebzeiten der Monotonie beschuldigt. Das erscheint als ein seltsamer Vorwurf bei einem Künstler, der dekorative Malereien und Staffeleibilder, historische und reine Stimmungslandschaften, Genrefiguren und Akte, Bildnisse und Interieurs gemalt hat. Zugegeben, daß die meisten und die bedeutendsten, jedenfalls die bekanntesten seiner Werke Landschaften sind, aber welcher von den großen modernen Landschaftern — Turner vielleicht ausgenommen — hat seine Motive aus so verschiedenen Gegenden geholt und sie so variiert! Wir finden ihn in Italien in der römischen Campagna, im steinigen Toskana, in Neapel, in Genua und Venedig, am Comersee und am Gardasee. Im mittleren Frankreich geben ihm besonders die Auvergne und das Limousin unerschöpfliche Motive. Im Norden verweilt er am liebsten in der nächsten Umgebung von Paris, in seinem geliebten Ville d'Avray, im Wald von Compiègne mit den Ruinen des jetzt wiederhergestellten Schlosses Pierrefonds oder im Walde von Fontainebleau. Jährlich mindestens einmal sucht er das auf halbem Wege nach Rouen gelegene Mantes auf. Dann streift er hinauf in die Normandie und Picardie und macht wohl auch einen Vorstoß bis Arras und Douai und selbst nach Dünkirchen ans Meer, das er auch in Tréport und viel südlicher in La Rochelle gemalt hat. Ja wir finden ihn auch in Holland und England. Aber das ist es ja gerade, was wir meinen, wird uns von den Gegnern erwidert. Er malt die verschiedensten Gegenden, aber im Grunde ist es doch immer wieder dieselbe. Benutzt er nicht eine Studie aus der Umgegend von Paris und macht mit ein paar Pinselstrichen ein Site d'Italie daraus? Könnte man nicht beispielsweise den Albanersee, den unsere

Abbildung 7 bringt, mit einigen Bildern aus Ville d'Avray geradezu verwechseln? Kehren nicht immer dieselben Morgen- und Abendstimmungen wieder? Für diese Streitfrage läßt sich eine einfache Lösung finden. Es gibt eine gewisse Art von seinen Bildern, die von den Händlern und dem Publikum als typisch angesehen und deshalb immer wieder gefordert wurde. Ein mächtiger Baum oder eine Baumgruppe streckt sich vom Rande her kulissenartig in das Bild hinein. Daran vorüber gleitet der Blick auf den sonnigen Mittelgrund, wo etwa die Oberfläche eines stillen Sees erglänzt oder eine taufrische Wiese sich dehnt. Dahinter erscheinen weiße Häuschen oder schimmernde Burgen und Städte, bis im Dufte verschwimmende Berglinien den Horizont abschließen. Ein Flöte blasender Ziegenhirt, ein Fischer, eine Blumen pflückende Frau oder aber luftige Gestalten der antiken Götterwelt bilden die Staffage. An solche Bilder denkt man zuerst bei seinem Namen, um so mehr als auch die berühmtesten Bilder des Louvre den Meister gerade von dieser Seite zeigen. Und doch weist auch auf ihnen, abgesehen von allen anderen Unterschieden, die Komposition bemerkenswerte Abweichungen auf. Auf der „Landschaft" (Abb. 8) neigt sich der vom Rahmen abgeschnittene Baum von rechts her über das ganze Bild herüber, auf der „Erinnerung an Kastell Gandolfo" (Abb. 9) zeichnet sich die beherrschende Baumgruppe in ihrer vollen Silhouette gegen den Morgenhimmel ab, auf der Morgenlandschaft mit den tanzenden Nymphen (Abb. 10) schließen sich mehrere Baumgruppen zusammen. So sind gerade diese Bilder, wenn man sie als Angehörige nur einer Gruppe im Werke des Meisters nimmt, ein Beweis für seine Vielseitigkeit. Wie ganz anders und wie viel freier ist nun aber erst die Komposition auf anderen Bildern! Auf dem herrlichen „See", der bei der Auktion Daupias 85 000 Francs erzielte, vereinen im Mittelgrunde hochstämmige Bäume ihre Kronen zu einer Art Dom, und zwischen ihren Stämmen hindurch erscheinen die Bauten einer sonnenbeglänzten Stadt und der

Abb. 16. Der Windstoß. Sammlung Warnier im Museum zu Reims. (Zu Seite 31.)

Abb. 17. Der Frühling (Umgebung von Beauvais) Sammlung Warnier im Museum zu Reims. (Zu Seite 31 u. 43.)

von duftigen Hügeln umsäumte See, der sich dann rechts in die Ferne verliert. Auf den „Weiden", einem kleinen Wunderwerk, das sich im Besitz des 1902 verstorbenen Herrn Lutz in Paris befand, strecken knorrige Weiden ihre vom Winde gebeugten Stämme schräg über das Bild hin, als ob sie die liebliche Wiesenlandschaft mit dem Dörfchen verstecken wollten. Bei Mantes la Jolie im Museum von Reims (Abb. 11) erscheint die Stadt mit ihrer Kathedrale durch das dünne Laub der Bäume wie durch einen Schleier hindurch. Auf dem kleinen Bilde „Le petit Pont" der Sammlung Lutz führt ein kahler Weg gerade hinein in die Tiefe. Es ist unnötig

Abb. 18. Der Bach (Umgebung von Beauvais). Sammlung Warnier im Museum zu Reims. (Zu Seite 31.)

für unsere Behauptung anzuführen; ein Durchblättern unseres Buches genügt um sich von ihrer Richtigkeit zu überzeugen. Aber alle diese Bilder bilden nur einen und vielleicht nicht einmal den unvergänglichsten Teil in Corots Werke. Er hat nicht nur die Frische der Morgendämmerung und die sanfte Stimmung des sinkenden Tages, sondern auch die geheimnisvollen Zauber der Nacht, ja auch das trübe Wetter und selbst den Sturm geschildert. Wer kennt seine Waldwege, auf die die Sonnenstrahlen durch die hohen Wipfel der Bäume wie durch die Fenster einer Kathedrale fallen, wer die ein-

samen Dünenwege, wer die alten Dorfstraßen mit ihren in den Boden geschmiegten Häuschen, wer die Höfe mit den verfallenden Mauern und Dächern, die er gemalt hat? Von allen diesen Werken, die den Meister gerade von seiner intimsten Seite zeigen, finden wir bei den früheren Biographen kaum eine Spur. Doch kehren wir zu den Morgenstimmungen zurück, die nun einmal, wie schon gesagt, den bekanntesten Teil seines Lebenswerkes ausmachen.

Wenn man von St. Cloud südwestlich durch den wundervollen Park wandert, so erreicht man in einer halben Stunde das liebliche Örtchen Ville d'Avray. Besser aber noch ist es, man fährt mit der Bahn von Paris nach Chaville und schlägt dann den Weg ein, der rechts den Berg hinan durch schattigen Laubwald führt. Es ist keiner der Lieblingsspaziergänge der Pariser, aber für den, der die Einsamkeit liebt, ist er deshalb nur um so lohnender. Rechts und links duftendes Grün, und wenn das Auge zurückschweift, bleibt der Blick entzückt haften an den bläulich schimmernden Höhen der Umgegend von Versailles. Hat der Wanderer die Höhe erreicht und ist er auf der andern Seite eine kurze Strecke hinabgestiegen, so überrascht ihn beim Hinaustreten aus dem Walde ein zauberhafter Anblick. Zu beiden Seiten breiten stille Weiher ihre klaren Wasserflächen aus. Silberpappeln, Birken und Weiden mischen ihre freundlich hellen Blätter mit dem dunklen Grün der anderen Laubbäume auf dem einen Ufer, während das gegenüberliegende weiße Landhäuschen umsäumen, deren Mauern aus dichtem Buschwerk schüchtern hervorlugen. An der einen Ecke des Sees steht ein kleines Wirtshaus. Herrlich ist's, in kühler Laube da einen schönen Sommerabend zu verträumen, zumal um die Stunde, wenn die silbergrauen Nebel aus dem Teiche aufsteigen und rosenrote Wölkchen am Abendhimmel hinziehen.

Hier hatte Corots Vater 1817 ein Häuschen angekauft, in dem der Sohn wenigstens einen Teil des Frühjahrs und des Sommers regelmäßig zu verbringen pflegte. „Oftmals blieb er, wenn alle schliefen, während eines Teils der Nacht in seinem Zimmer, aufs offene Fenster gestützt, ganz versenkt in die Betrachtung des Himmels, des Wassers und der Bäume. Die Einsamkeit war vollkommen; kein Geräusch störte den Träumer auf diesem abgelegenen Hügel; so verbrachte er lange Stunden, das Auge und wohl auch die Gedanken verloren in der feuchtigkeitsschwangeren und mit einer Art Dampf gesättigten Atmosphäre von durchscheinenden leichten Dünsten, die aus dem Wasser emporstiegen." Das schlichte Häuschen, das seine nur zwei Fenster breite Seitenansicht dem unteren Teiche zukehrt, und der Gartenpavillon stehen jetzt noch, die Umgebung der Teiche aber hat sich stark verändert, auch die des oberen, der sich jetzt neben dem Bruder fast verwildert ausnimmt. Vielleicht die beste Vorstellung von ihrem früheren Aussehen gewinnen wir aus den Bildern, die jetzt im Museum von Rouen hängen (Abb. 12 und 13). An dem einen Ende des Sees erinnert auch noch eine einfache Steinpyramide mit einem Medaillonbilde an den Meister, die ihm seine Freunde und Schüler im Jahre 1880 mit Unterstützung des Staates errichtet haben. Die Eindrücke, die er hier empfing, sind am köstlichsten in dem „Tage eines Landschafters" geschildert worden, der oft für einen Brief Corots gehalten wurde, aber einer Broschüre des belgischen Malers Arthur Stevens entstammt. Die Stelle fehlt zwar in fast keiner seiner Biographien, ist aber meines Wissens noch nicht übersetzt worden.

„Ganz früh, um drei Uhr morgens, noch vor der Sonne, steht man auf; man setzt sich an den Fuß eines Baumes, man schaut auf, man wartet. Nicht eben viel sieht man zuerst. Die Natur gleicht einer weißlichen Leinwand, auf der sich kaum die Umrisse einiger Massen abzeichnen. Alles ist duftgeschwängert, alles erschaudert unter dem frischen Hauche der Morgenluft. Bing! Der Himmel klärt sich auf ... noch hat die Sonne nicht den Schleier zerrissen, hinter dem die Wiesen, das Tal und die Hügel am Horizont verborgen sind. Wie silberne Flocken schweben noch nächtliche Nebel auf starrgrünen Gräsern. Bing! ... Bing! ... ein erster Sonnenstrahl ... die Blümchen scheinen fröhlich aufzuwachen. Jedes hat sein zitterndes Tautröpfchen ... die fröstelnden Blätter bewegen sich im Hauche des Morgens, in dem Blattwerk singen unsichtbare Vögel, wie wenn die Blumen ihr Morgengebet verrichteten. Amoretten mit Schmetter-

lingsflügeln tummeln sich auf der Wiese und schaukeln sich auf den hohen Gräsern. Man sieht nichts ... und doch ist alles da. Die ganze Landschaft ist noch hinter dem durchscheinenden Schleier des Nebels, der endlich, von der Sonne angezogen, emporsteigt, steigt und den silberdurchwirkten Fluß, die Wiesen, die Bäume, die Häuschen, die zurückweichende Ferne enthüllt ... Man unterscheidet endlich alles, was man zuerst nur ahnte."

Und dann zum Schluß:

„Die Natur besänftigt sich ... doch die frische Luft des Abends seufzt in den Blättern ... die Vögel, diese Blumenstimmen, sprechen ihr Abendgebet ... der Tau bedeckt den Samt des Rasens mit Perlen ... Die Nymphen fliehen ... verbergen

Abb. 19. Der Karren (Umgebung von Douai, Mai 1871). Sammlung Warnier im Museum zu Reims.
(Zu Seite 31.)

sich ... und wollen doch gesehen sein. Bing! ein Stern vom Himmel, der sich kopfüber in den Teich stürzt ... Reizender Stern, dessen Funkeln vom Zittern des Wassers noch vermehrt wird, du blickst mich an ... Du lächelst mir zu mit den Augen blinzelnd ... Bing! ein zweiter Stern erscheint im Wasser, ein zweites Auge öffnete sich. Seid willkommen, frische, reizende Sterne! ... Bing! Bing! Bing! drei, sechs, zwanzig Sterne ... alle Sterne des Himmels haben sich in diesem glücklichen Teiche Rendez-vous gegeben ... Alles verdunkelt sich noch ... Der Teich allein funkelt ... Das ist ein Gewimmel von Sternen ... die Illusion wächst ... die Sonne ist zur Rüste, aber die innere Sonne der Seele, die Sonne der Kunst geht auf ... da hast du mein Bild."

Kein Wunder, daß diese unendlich zarte Poesie dem Alltagsmenschen nicht ohne weiteres aufgeht. Man muß aufs innigste mit der Natur verwachsen sein um so zu empfinden. Napoleon III. soll einmal vor Corots Bildern gemeint haben, er glaube wohl, daß etwas Richtiges an ihnen sei, aber man müsse zu früh aufstehen um es in

der Natur zu beobachten. Corot selbst sagte, der Beschauer solle vor seinen Bildern wenigstens warten, bis sich der Schleier höbe. Wir verstehen es heute besser uns in ein Bild hinein zu sehen, seine Zeitgenossen mögen oft ratlos vor diesen Bildern gestanden haben, auf denen die Dinge so gar nicht ausgeführt sind, mehr suggeriert als gezeigt werden.

Diese Bilder im einzelnen zu beschreiben, würde den Leser nur ermüden. Und würde nicht außerdem jede Beschreibung schal wirken neben dem herrlichen Gedicht in Prosa, das wir soeben vernommen haben? „Von der Oberfläche des Wassers erhebt sich ein durchscheinender Brodem, der die Dinge in eine unendlich süße Harmonie hüllt," so oder so ähnlich heißt es in einer Unzahl von Beschreibungen, und immer und immer wieder könnte man diese Worte wiederholen. Nicht auf das Was? sondern auf das Wie? kommt es in der Kunst an. Das ist eine Wahrheit, die heute so abgedroschen ist, daß man sie eigentlich nicht mehr aussprechen darf. Eine Weide am Bach, ein frisch gepflügter Acker können ebenso schön sein wie die grandioseste Alpenlandschaft. Und doch steht es mit der Frage nicht ganz so einfach. Kühle Morgenluft, feierliche Stille, frischer Erdgeruch, Waldesrauschen, sind sie nicht Elemente, die den Genuß ungemein erhöhen, wenn sie uns aus einer Landschaft entgegenströmen, und sind sie wirklich zu dem sogenannten rein künstlerischen zu rechnen? Wer weiß, ob sie nicht gerade das beste an Corots Bildern ausmachen.

Begnügen wir uns also damit für die Morgenstimmungen noch einmal auf die Bilder im Louvre hinzuweisen. Unter den Abendbildern ist „Der Fährmann" (Le Passeur), der früher der Sammlung Roederer angehörte, eins der schönsten. Auf dem schon verblassenden Himmel zeichnet die untergegangene Sonne noch rötliche Streifen. Wundervoll ist es, wie sich die großen Bäume, die sich rechts in mächtigen dunklen Massen

Abb. 20. Hütten an einem Gebirgsbach. 1831. (Zu Seite 33.)

Abb. 21. Häuschen am Waldesrand. (Zu Seite 33.)

davon abheben, in das Bild hineinneigen, als wollten sie ein schützendes Dach über den Schiffer breiten. Ähnlich eindrucksvoll war ein Bild, das vor einigen Jahren bei einem Pariser Gemäldehändler zu sehen war. Geisterhaft ragten die riesigen Bäume eines Hains fast schwarz zum Himmel empor. Aber durch eine Lichtung blickte man ins Freie hindurch, wo Rosenwölkchen noch am Himmel glänzten und der weiße Steinbau einer Villa den düsteren Akkord harmonisch auflöste. Auf einem anderen Dämmerungsbild blickt man in einen Talgrund mit großen Felsblöcken und üppigem Pflanzenwerk. Unheimlich und feucht weht es dem Beschauer aus dem Bild entgegen. Aber auch hier bildet wieder ein zwischen den Bäumen hervorschimmernder Lichtstreif die auflösende Note. Seltener sind in Corots Werk vollkommene Nachtstücke. Auf dem „See" im Museum von Reims (Abb. 14) schweben am Himmel vom Mondschein belichtete Wölkchen, zwischen denen hie und da ein Stern hervorlugt. In einem Häuschen im Hintergrund glüht ein Licht. Die Tonalität des ganzen Bildes ist blaugrau. Umgekehrt verschmähte der Meister aber auch nicht, wie man wohl zuweilen lesen kann, die Darstellung des hellen vollen Mittags. Auf der schon genannten „Ansicht von Mantes" (Abb. 11) spüren wir eine heiße, vibrierende Luft, hebt sich die Kirche von einem tiefblauen Mittagshimmel ab. Und heller Sonnenschein leuchtet auch über dem „Gardasee", einem der allerschönsten Bilder des Meisters, das aus der ehemaligen Sammlung Lutz für den

geradezu fabelhaften Preis von 231 000 Francs in den Besitz von Arnold & Tripp übergegangen ist. Wie eine Art Vorgebirglein streckt sich von rechts eine Landzunge in den See hinein. Ein gewaltiger, efeuumrankter Baum, der kurz über dem Ansatz der Zweige vom Rahmen des Bildes abgeschnitten wird, überschattet es mit seinem Laubdach, das aber helle Sonnenflecke auf den über die Wurzeln führenden Pfad durchsickern läßt. An der äußersten Spitze sitzen zwei Frauen. Links und in der Mitte erstreckt sich der See. Auf den bläulichen Ufern jenseits glänzt eine Stadt. Eine ähnliche Stimmung strömt Corots schönstes Waldbild aus, der ehemals zur Sammlung Daupias gehörige „Waldeingang". Im Mittelgrunde rechts streckt sich der Anfang eines Gehölzes in das Bild. Ein Bauer mit roter Mütze, über dem durch das Dickicht hindurch ein kleiner Fleck leuchtenden Himmels erscheint, reitet auf seinem Schimmel

Abb. 22. Ansicht von Sin-le-Noble bei Douai. Juli 1873.
Sammlung Thomy-Thiéry im Louvre. (Zu Seite 33.)

hinein. Links ragen weißstämmige Bäume mit leichtem flockigen Laubwerk empor, zwischen denen hindurch das Auge auf eine weite Landschaft mit grasenden Kühen und einem Kirchdörfchen in der Ferne schweift. Vorn auf dem mit blühender Heide bestandenen Boden, auf dem gebrochene Sonnenstrahlen spielen, befinden sich zwei Reisigsammlerinnen, die eine mit ihrem Kind auf dem Arme. An dem verschleierten Himmel ziehen milchweiße Wolken hin. Alles atmet den schwülen Dunst des Sommertages.

Von Corots Schilderungen des trüben Tages bringen wir zwei charakteristische Proben. Beide sind in ihrer ganz impressionistischen Ausführung technische Meisterwerke. Auf der Umgebung von Ville d'Avray (Abb. 15) ist hinten der Ort kaum mit ein paar Pinselstrichen angedeutet, und doch glaubt man Häuser und Ställe, Hecken und Gärten deutlich wahrzunehmen. Über das kahle Feld, auf dem nur eine alte Weide steht, ziehen graue Wolken hin. Die Landschaft scheint in der Morgenkühle zu erschauern. In einem ähnlichen bräunlichgrauen Ton, wie dieses Bild, das sich im

Besitze von Durand-Ruel in Paris befindet, ist der „Windstoß“ im Museum von Reims (Abb. 16) gehalten. Nur ist hier alles noch trüber. Kann dort auf dem bewölkten Morgen noch ein leidlicher Tag folgen, so deutet hier alles: das flackernde Licht am Horizont, die fliegenden Wolken, die ächzenden Bäume auf den nahen Regen.

Auf fast allen den bisher erwähnten Bildern finden wir nur einzelne Bäume oder Baumgruppen oder aber den Saum eines größeren Gehölzes. Der Blick in das Weite ist die Hauptsache, und der Baum wirkt gewissermaßen nur als Repoussoir dafür. Corot liebte aber nicht minder, wie die große Zahl seiner derartigen Bilder beweist, die trauliche Heimlichkeit des Waldinnern. Schöne Beispiele dafür sind die beiden in Reims befindlichen Bilder „Der Frühling“ (Abb. 17) mit den zum Teil noch unbelaubten, zum Teil im ersten Grün prangenden Bäumen und „Der Bach“ (Abb. 18). Wie es da lebt und webt in den Zweigen, wie die Sonnenstrahlen ihr mutwilliges Spiel treiben, wie das Licht überall reflektiert wird! Auf dem ersteren Bilde gibt der dunkelgrüne Efeu des Stammes rechts vorn einen kräftigen Gegensatz zu den hellen bräunlichen Stämmen weiter hinten, dem andern verleiht das Wasser, in dem sich die Bäume spiegeln, einen besonderen Reiz. Und wie stark wird auf beiden die Idee des Raumes geweckt, wie wird das Gefühl nach allen Seiten hin über den Rahmen hinausgezogen! Ebenfalls in Reims befindet sich das Bildchen „Der Karren“ (Abb. 19). In unübertrefflicher Weise ist hier das Spiel der Sonne auf dem holprigen Waldwege gemalt. Und wie entzückend ist der Durchblick mit dem rot bedachten Häuschen in der schier unendlichen Ferne! Die rosa Bluse des auf dem Schimmel sitzenden Bauern — das andere kaum sichtbare Pferd ist ein Brauner — und die rote Mütze des ersten Mannes rechts sitzen gar lustig in der Harmonie von Braun und Grün.

Es ist Corot schon zu seinen Lebzeiten zuweilen der Vorwurf gemacht worden, daß seine Bäume zu allgemein gehalten seien, daß man die Art oft nur schwer und zuweilen gar nicht erkennen könne. Das ist bis zu einem gewissen Grade richtig. Ihm war der Baum keine Individualität wie seinem großen Mitstrebenden Rousseau, sondern in erster Linie ein Kompositions- und Stimmungsmittel. Ich mache nicht das Porträt eines Baumes, hat er oft gesagt. Die Silhouette, die Dichtigkeit des Laubes und die Farbe waren ihm die Hauptsache. Ganz falsch aber wäre es zu glauben, daß er im Grunde immer dieselbe Art Bäume gemalt habe. Gerade in der Struktur und in der Silhouette ist er so abwechslungsreich wie nur möglich. Hier scheinen die Blätter nur über den Stamm hingehaucht zu sein, dort schließen sie sich zu schier unentwirrbaren Massen zusammen. Bald schießen die Stämme schnurgerade in die Höhe, bald sind sie knorrig und krumm und verästeln sich nach allen Seiten. Dagegen war Corot in der Farbe des Laubes allerdings etwas einseitig. Ich kann mich kaum entsinnen, auf seinen Bildern je dem Rostrot der herbstlichen Eiche, dem Gelb des welkenden Ahorns begegnet zu sein. Aber auch dem dunklen vollen Grün scheint er wenigstens zuzeiten nicht sonderlich hold gewesen zu sein. Was er liebte, war das zarte Grün der eben ihre Blätter empfangenden Birke oder die silbrigen Töne der Weide und Erle, der Espe und Silberpappel. Gerade die letzteren Bäume sind charakteristisch für die Umgegend von Paris. Bei St. Cloud und Versailles findet man ganze Waldpartien, die durch sie unter Mitwirkung der duftigen bläulichgrauen Atmosphäre einen silbergrünen Gesamtton erhalten. Das ergab dann auf den Bildern des Meisters jene Seifenwasserfarbe, über die Couture und andre Akademiker so gern spöttelten. Diese hatten sie natürlich nie auf ihren Spaziergängen gesehen. Als Stimmungselement aber wirken Corots Bäume so außerordentlich, weil er ihnen im allerhöchsten Maße Leben zu verleihen verstand. Man fühlt, wie sie sich im Morgenwinde hin- und herbewegen, man hört förmlich ihr leises Rauschen, man meint das Zwitschern der Vögel in ihren Zweigen zu vernehmen, wie man auf seinen blumenübersäeten Rasenflächen die Käfer summen zu hören glaubt. Eine ähnliche Auffassung des Blattwerks wie bei Corot finden wir übrigens schon bei den großen Engländern und über diese zurückgehend bei Watteau und seinen Schülern; nur ist bei diesen die Farbe und die Form viel konventioneller. Am allermeisten Verwandtschaft aber zeigt Corot darin mit Velazquez, wie denn dieser

Allergrößte überhaupt alles vorweggenommen zu haben scheint, was im neunzehnten Jahrhundert als neu entdeckt werden sollte. Auf seinen großen Porträts in Madrid findet man die unverfälschtesten Corot-Bäume. Unser Meister aber hat diese Bilder natürlich nicht gekannt.

Noch muß einer ansehnlichen Gruppe von Landschaftsbildern des Meisters gedacht werden, die bisher höchst stiefmütterlich bedacht worden ist. Allerdings handelt es sich zumeist um Werke sehr kleinen Umfangs. Aber unsere Zeit, die den ersten künstlerischen Niederschlag der Eindrücke, die der Maler vor der Natur gehabt, so hoch zu schätzen weiß, verhilft ihnen wieder zu dem verdienten Ansehen. Es sind „Coins de Village", unscheinbare Motive an der Dorfstraße, an winkligen Plätzen oder in alten Höfen. Der Meister

Abb. 23. Sin bei Donai. Juli 1874. (Zu Seite 33.)

wußte eben auch den allerbescheidensten Dingen malerische Reize abzugewinnen. Besonders reich an solchen kleinen Bildchen war die Sammlung Doria. Da war z. B. eine kleine bretonische Farm mit großem Dach zwischen leicht belaubten Bäumen, neben der sich der Blick über die Felder hin in die Ferne verlor. Dann eine famose alte Windmühle in baumloser Dünenlandschaft mit dem Städtchen Etretat und dem Meer im Hintergrunde. Die Sammlung Tabourier enthielt einen von allen Seiten umschlossenen kleinen Gutshof mit einem alten Ziehbrunnen und allerhand Staffagefiguren. Das Licht fällt von vorne links ein und beleuchtet hell die Stallungen im Hintergrunde, über die einige Bäume ihre Zweige neugierig hervorstrecken. Ebenso schlicht und reizend war „Die Tränke" der Sammlung Bévet, ein mit Wasserrosen bewachsener Pfuhl, in dem zwei Kühe herumpatschen, daneben Hütten und Bäume, zwischen denen man die Ferne mehr ahnt als sieht. In Berlin war 1902 ein alter Hof mit Torweg, wohl aus Rouen, ausgestellt, der ebenfalls ein gutes Beispiel für diesen Teil von

Corots Schaffen bot. Ein ähnliches Werk: „Das alte Tor in Amiens“ mit einem Durchblick auf Häuser und Dächer und etwas Himmel ist mit der Sammlung Thomy Thiéry in den Louvre gelangt. Wir bilden ein frühes Bild aus der Auvergne, 1831 (Abb. 20), eine Studie aus späterer Zeit (Abb. 21) und zwei in der Umgebung von Douai gemalte Bilder aus den allerletzten Jahren des Meisters ab (Abb. 22 u. 23). Die aus dem Juli 1873 stammende Ansicht von Sin-le-Noble ist von einer so zauber-

Abb. 24. Orpheus begrüßt das Licht. 1865. (Zu Seite 37 u. 42.)

haften Zartheit, daß man gesagt hat, sie sei nicht mit Farbe, sondern nur mit Licht und Luft gemalt. Charakteristisch für diese Werke ist der schon erwähnte graue oder ein graubrauner Ton. Aber die Farbe ist ja bei Corot überhaupt Nebensache, wichtig nur die Kunst, wie einem Hauptton alle Nebentöne untergeordnet werden, so daß eine völlig einheitliche ungemein wohltuende Harmonie entsteht.

* * *

Nachdem die klassische Schule den Hauptwert des Bildes in der Komposition gesucht hatte, kam eine Gegenströmung auf, die von ihr überhaupt nichts wissen wollte

und auch unſres Meiſters Werke zu komponiert fand. Indes alle ſolche Einſeitigkeiten ſind nicht von langer Dauer, heute ſtehen manche von uns ſchon wieder auf dem entgegengeſetzten Standpunkt. Es iſt ein großes Ding um eine gute Kompoſition, aber die größere Kunſt beſteht doch wohl darin, ſie ſo zu verſchleiern, daß nur das geübte Auge ſie zu erkennen vermag. Denn ſo unruhig ein Bild wirken würde, das ihrer ganz entbehrte, ſo ſehr würde jeder unbefangene Genuß geſtört werden, wenn ſie ſich aufdrängte. Wie es Bilder der ſpäteren Italiener, Bilder von Pouſſin und vor allem

Abb. 25. Schlummernde Diana. 1865. (Zu Seite 37.)

der pſeudoklaſſiſchen Schule gibt, bei denen man geradezu aufgefordert wird, Dreiecke und Vierecke hineinzuzeichnen, ſo gibt es Landſchaften, in denen ſich der kuliſſenartige Aufbau, die ſchematiſche Verwendung von Bäumen und Felſen höchſt ſtörend bemerkbar macht. Es ſoll nun nicht geleugnet werden, daß auch Corot zuweilen ſchablonenmäßig komponiert hat, allein faſt immer liegt bei ihm die Kompoſition nur in dem vollen Gleichgewicht der Maſſen. Erſt wenn man verſucht, etwas hinfortzunehmen oder etwas hinzuzutun, wird man gewahr, wie ſorgfältig ſie abgewogen ſind. Am meiſten kommt dies natürlich in ſeinen größeren Werken und vor allem in ſeinen Wandmalereien zum Ausdruck. Sie beſitzen faſt alle den echten dekorativen Zug, den wir bei den

Abb. 26. Das Bad der Diana. Museum in Bordeaux. (Zu Seite 41.)

großen Meistern der Renaissance bewundern und der fast allen Monumentalmalern des neunzehnten Jahrhunderts so empfindlich abgeht. Die streng stilisierten Eckkapellen in Notre-Dame de Lorette von Périn und Orsel, die Malereien von Delacroix in der Deputiertenkammer und in St. Sulpice, der feierliche Zug der Bekenner von Flandrin in St. Vincent de Paul, endlich und nicht zum mindesten die Werke von Puvis de Chavannes im Pantheon, in der Sorbonne und einigen Provinzstädten, das ist so ziemlich alles, was von der neueren französischen Kunst Erwähnung verdient — unendlich wenig, wenn man bedenkt, daß allein in Paris eine fast unübersehbare Reihe von Kirchen, das Pantheon, das Hôtel de Ville und fast sämtliche Distrikts-Rathäuser und eine große Anzahl sonstiger öffentlicher Gebäude mit Malereien geschmückt worden sind. Wir möchten nun Corot nicht unbedingt mit jenen in eine Reihe stellen, aber er ist sicher einer der wenigen, die ihnen nahe kommen.

Leider hat er seine große Begabung für dieses Fach nur selten betätigen können und überdies fast nie an öffentlichen Orten. „Ich hätte alle Mauern eines Gefängnisses bemalen mögen," äußerte er einmal ein paar Jahre vor seinem Tode, „ich hätte diesen armen Verirrten das Land auf meine Weise gezeigt, und ich glaube, ich hätte sie zum Guten bekehrt, indem ich ihnen den reinen blauen Himmel brachte." In diesen Worten liegt schon seine Auffassung von der Wandmalerei. Nicht eine Unterstützung der Architektur, nicht eine Belebung der Wände ist sie ihm, sondern eher eine Durchbrechung der Wände.

Schwindet, ihr dunklen
Wölbungen droben!
Reizender schaue
Freundlich der blaue
Äther herein!

Es soll dem Beschauer zumute sein, als blicke er durch eine Maueröffnung in die lachende Landschaft hinein. So schmückte er den kleinen Kiosk im Garten seiner Eltern in Ville d'Avray mit einer Reihe anspruchsloser Landschaften aus der Umgegend (1849), die von dem jetzigen Eigentümer, dem Buchhändler Lemerre, abgelöst und seiner Pariser Sammlung einverleibt worden sind. Zwei sind in Hochformat, oben abgerundet, vier elliptisch. Auf der einen, die den Garten selbst darstellt, ist die ganze Familie angebracht: vorn der Vater in die Lektüre einer Zeitung vertieft, dann Corot selbst, sein Skizzenbuch unterm Arm, sein Schwager, und im Hintergrund die Mutter und Schwester. Die andern stellen einen Waldessaum, eine Ansicht der Höhen von Sèvres, zwei Teichlandschaften und eine Wiese mit weidenden Kühen dar. Die meisten andern Wandmalereien sind in den Wohnungen von Freunden ausgeführt. Die Leichtigkeit seines Schaffens setzte dabei alle Leute in Erstaunen. So malte er im Atelier seines Freundes Decamps in Fontainebleau die vier Tageszeiten, vier ziemlich umfangreiche Gemälde in Hochformat, in einer einzigen Woche. „Das ging ganz von allein; ich konnte mich nicht halten." Ein andermal malte er mit Viollet Le-Duc, dem großen Architekten, zusammen im Landhäuschen von Léon Fleury bei Versailles das Speisezimmer aus, um sich bei der anhaltend schlechten Witterung die Zeit zu vertreiben. Die wertvollsten dieser Schöpfungen befanden sich wohl im Hause Daubignys, in Auvers im lieblichen Oisetal in der Nähe von Isle-Adam. Sie stammen aus zwei verschiedenen Epochen. Zuerst malte er fünf kleine Gemälde in einer Art Loggia, später entwarf er, zu alt, um selbst noch auf die Leiter zu steigen, die Ausschmückung des Ateliers, die dann Karl Daubigny und Oudinot unter seiner Leitung ausführten. Durch Reproduktionen ist besonders eins dieser Bilder bekannt geworden mit einer prächtigen Baumgruppe, die fast den ganzen Raum ausfüllt, und den Figürchen Don Quixotes und seines Begleiters im Hintergrunde. Auch in Daumiers Häuschen soll er einiges gemalt haben. Eine besondere Erwähnung verdient noch die Ausschmückung des Badezimmers bei dem Advokaten Robert in Mantes (1842), einem Neffen der schon genannten Frau Osmond im nahegelegenen Rosny, in deren gastlichem Hause er, angelockt durch die alten Mühlen und Brücken der wasserreichen Umgebung, jedes Jahr

einmal Einkehr hielt. Man mag in dem Büchlein von Rousseau und Robaut die ausführliche Beschreibung dieses mit unglaublicher Frische und Gestaltungskraft improvisierten kleinen „italienischen Paradieses“ nachlesen, auf dessen höchst ungleiche, zum Teil quadratische, zum Teil ganz schmale Wände ein Golf von Genua, eine Schlucht in Tirol, ein Ausblick auf den Nemisee zwischen Felsen und Gestrüpp hindurch, ein venezianischer Kanal, der Golf von Neapel und eine Ansicht von Rom hingezaubert sind. Von Fremden ist Corot, so viel uns bekannt ist, nur einmal zur Ausschmückung von Räumen herangezogen worden, nämlich vom Fürsten Demidoff für sein Wohnhaus in Paris, wo er Abend und Morgen durch einen den jungen Tag begrüßenden Orpheus und eine schlummernde Diana darstellte (1864; Abb. 24 u. 25). Um eigentliche Fresken handelt es sich in den wenigsten dieser Fälle. Malte er direkt auf die Wand, so tat er es doch in einer Art Ölmalerei. Zuweilen aber begnügte er sich auch damit auf Leinwand

Abb. 27. Biblis. 1874—1875. (Zu Seite 41 u. 42.)

ausgeführte Gemälde auf die Mauer zu kleben. So sind z. B. die beiden Gemälde für Demidoff im Atelier seines Freundes Comairas in Fontainebleau entstanden.

Wichtiger als diese Schöpfungen, die zum größten Teil abgelöst worden sind und sich jetzt bei Kunsthändlern oder in schwer zugänglichen Privatsammlungen befinden, sind für uns die kirchlichen Malereien in St. Nicolas du Chardonnet zu Paris und in Ville d'Avray. Die wohl aus dem Jahre 1843 stammende „Taufe Christi“ in der ersteren Kirche gehört nicht nur zu den interessantesten Schöpfungen seiner Übergangszeit, sondern zu seinen besten Werken überhaupt. Schrieb doch selbst Delacroix, der sich lange nicht mit der Art unsres Meisters hatte befreunden können, darüber in sein Tagebuch, sie sei voll von naiven Schönheiten; die Bäume seien prachtvoll. Leider wird uns der Genuß sehr erschwert, da die Seitenkapelle, in der sich das Bild befindet, ziemlich ungünstig beleuchtet ist — die schlechten Glasmalereien, von denen in älteren Biographien die Rede ist, sind allerdings glücklicherweise wieder entfernt worden — und man außer-

dem nicht den richtigen Abstand nehmen kann. Hohe Bäume neigen ihr zitterndes Laubwerk zum Fluß hernieder, wo sich die heilige Handlung abspielt. Eine Anzahl Leute aus dem Volke in halber Lebensgröße, darunter eine liebliche Mutter mit dem Kind auf dem Arm und ein knieender Mann, schauen halb neugierig, halb ergriffen zu. Links gleitet der Blick in die Ferne zur heiligen Stadt. Über den Wipfeln der Bäume erblickt man die herabschwebende Gestalt eines Engels. Der Gesamtton des Bildes ist warm und goldig, die Farben der Gewänder — grün, rot, goldbraun, blau — zeigen das Studium der großen Italiener. Ob Corot das Bild auf Bestellung gemalt oder es der Kirche geschenkt hat, ist bisher nicht festgestellt worden. Auf dem gegenüberhängenden Bild von Desgoffe: „Die Heilung der Blinden" erinnert der Hintergrund mit der Stadt Jerusalem so lebhaft an Corots italienische Landschaften, daß ein Kritiker meinte, es rühre von diesem selbst her und sei nur „weniger persönlich". Die vier Bilder in Ville d'Avray sind eigentliche Freskomalerei. Leider sind sie sehr schlecht beleuchtet und obendrein so hoch angebracht, daß man sich eigentlich eine Leiter kommen lassen muß, um sie recht genießen zu können. So hält man sich besser an die etwas kleineren, kurz vor seinem Tode gemalten Wiederholungen in Öl, die sich gegenwärtig bei Arnold & Tripp in Paris befinden. Allerdings sind hier die Farben weit tiefer und voller und insbesondere das Rot von einer Glut, wie wir es bei Corot sonst fast nie finden. Die dargestellten Szenen sind die Vertreibung aus dem Paradiese, die Taufe Christi, Christus in Gethsemane und die büßende Magdalena, also meist Szenen tiefsten Leides. Landschaftlich das schönste ist die Vertreibung, an Gewalt des Ausdrucks steht Gethsemane am höchsten.

Bei den älteren Italienern war die Landschaft entweder eine angenehme Zutat, ein zweiter Schauplatz, auf dem man vielleicht irgendeine Nebenhandlung sich abspielen ließ, oder aber ein raumbildender bezw. raumabschließender Faktor, schließlich ein großartiges Kompositionsmittel, das, die Linien der Handlung begleitend, ihren Ausdruck und Stimmungsgehalt steigerte. Bei den Venezianern gewann sie dann immer mehr eigene Bedeutung, bis sie zuletzt Selbstzweck wurde. Wohl gab es unter ihren Meistern stets

Abb. 28. Abendliche Spiele. 1874—1875. (Zu Seite 42.)

Abb. 29. Waldlandschaft aus der Bretagne. (Zu Seite 43.)

eine Richtung, die daran festhielt, daß sie „durch gefühlvolle Handlungen" zur Seele sprechen müsse. Allein das hinderte nicht, daß die Träger dieser gefühlvollen Handlungen schließlich doch zu bloßen Staffagefiguren herabsanken. Das bezeichnendste Beispiel dafür ist Claude Lorrain, der seine Sonnen-Auf- und -Untergänge wohl Didos Flottenrüstung oder die Ausschiffung der Kleopatra nannte, aber auf die Figuren selbst so wenig Wert legte, daß er sie sogar von anderen ausführen ließ. „Die Landschaft lasse ich mir bezahlen, die Figur gebe ich obenein," ist ein oft zitierter Ausspruch von ihm. Trotzdem sind wenigstens die Umrißlinien immer mit der Landschaft zusammen empfunden, so daß sie die Komposition erst vervollständigen und ihren Reiz erhöhen. Während der ungeschickte Landschafter sich für sein literarisches Motiv eine Landschaftskomposition zurecht macht, ergibt sich dem echten meist aus der Landschaftsstimmung die rechte Staffage. Fast unbewußt bevölkern sich ihm die Szenerien, die er gesehen oder innerlich geschaut, mit Göttern und Helden, mit Nymphen und Satyrn oder mit Menschen aus einem glücklichen, sorglosen Zeitalter, so wie der Wanderer im Walde aus seltsamen Formen des Gesteins und der Bäume menschliche Gestalten herauslieſt, so wie das Volk seine Märchenfiguren, den Rübezahl, die Nixen und Gnomen geschaffen hat. So wurden Friedrich Preller die Felsen von Capri zum Schauplatz der Abenteuer des griechischen Dulders Odysseus, so ist Böcklins Pan, seine Meeresbrandung, seine Helena entstanden. Auch die Entstehung von Corots heroischen Landschaften

möchten wir uns so vorstellen. Jedenfalls sind sie keine Illustrationen, keine bloßen Übersetzungen der Dichtungen und Mythen. Aber wie dem auch sei, ob nun der Landschaftseindruck das Ursprüngliche gewesen ist oder ob sich ihm aus der Lektüre des Dichters oder einem Erlebnis auf dem Theater die Vision des Bildes ergab: Figuren und Landschaft sind stets zusammen empfunden und aufs innigste miteinander verschmolzen.

So ist „Dante und Virgil" (Salon von 1859), bei dem der große Tierbildhauer Barye ihm bei den drei symbolischen Ungetümen geholfen hat, eine freie Evokation des Waldes, von dem

so schwer zu sagen,
Wie wild, rauh, dicht er war, voll Angst und Not,

und stimmt im einzelnen durchaus nicht mit Dantes Beschreibung überein. Dieselbe freie Behandlung des Dichters zeigt das Bild „Macbeth und die Hexen" (aus demselben Jahre). Bei Shakespeare sind Macbeth und Banquo zu Fuße, hier sind sie hoch zu Roß. Dort spricht der Held von der dürren Heide (eigentlich versengt, blasted), hier treten die beiden aus einem finstern Wald in eine Lichtung. Corot weiß, daß beim plötzlichen Heraustreten aus der Dunkelheit am Abend das Auge nur zu leicht Gespenster sieht — Blasen der Erde nennt sie Banquo —, das benutzt er um sie glaubhaft zu machen. Jedenfalls gibt die Art, wie sich die im dunstigen Dämmerlicht zerfließenden Gestalten vom Horizont abheben, die gruselige Stimmung ganz ausgezeichnet wieder. Von andern Bildern mit heroischer Staffage (Homer, Demokrit) ist früher schon gesprochen worden. Auch die biblischen Szenen sind von Corot zuweilen in freier Weise behandelt worden. Ungemein zart aufgefaßt ist der heilige Sebastian vom Jahre 1853. Im Schatten mächtiger Bäume ist der Märtyrer niedergesunken. Zwei heilige Frauen ziehen ihm die Pfeile aus den Wunden und waschen diese. Vom Himmel aber schweben

Abb. 30. Straße mit Apfelbäumen. (Zu Seite 43.)

Abb. 31. Straße am Waldrand. (Zu Seite 43.)

zwei Englein herab, um ihm die Märtyrerkrone und die Siegespalme zu bringen. Zwischen den Bäumen erblickt man den Abhang eines Hügels, auf dem in der Ferne, sich scharf vom hellen Himmel abzeichnend, die römischen Soldaten verschwinden. So wird die Tragödie bei aller Wehmut durch die Schönheit der Landschaft fast zur Idylle. Auch „Christus in Gethsemane" (1849, jetzt im Museum von Langres) ist vor allem ein Landschaftseindruck. Es ist dunkle Nacht. Tief schwarz heben sich die Wipfel der Olivenbäume von dem sternklaren Himmel ab. Nur das Gewand des Heilands und die fackeltragende Schar mit dem Verräter an der Spitze heben sich leuchtend heraus. Von dem 1857 übermalten „Untergang Sodoms" läßt sich nach den Abbildungen keine rechte Vorstellung gewinnen. Den vollen Eindruck des Ereignisses hat man auf ihnen nicht. Man ahnt wohl eine große Feuersbrunst, aber nicht den biblischen Regen von Feuer und Schwefel. Andere, die das Bild selbst gesehen haben, sprechen allerdings von dem entsetzlichen Schauspiel der Flammen im Hintergrunde. Auch die Figuren Lots und seiner Tochter sind nicht ganz einwandsfrei. Corot selbst legte großen Wert auf das Bild. „Wenn in meinem Atelier einmal Feuer ausbräche, so wünschte ich dieses zuerst gerettet zu sehen."

Solche heroisch-dramatische Szenen sind im Werke des Meisters übrigens verhältnismäßig selten. Viel öfter setzt er einzelne oder zu Gruppen vereinigte Figuren in seine Landschaften. Besonders häufig kehren Nymphen wieder. Sie tanzen im Morgengrauen ihre anmutigen Reigen, necken sich mit Satyrn herum, spielen mit Amoretten oder baden ihre schlanken Glieder in frischen Gewässern. Dann wieder erhalten sie bestimmte Namen, Diana (Abb. 26), Biblis (Abb. 27) oder Chloë. Zum Orpheus, der Eurydike aus dem Hades zurückbringt, hat ihm die Sängerin Pauline Viardot die Anregung gegeben. Er war überhaupt ein großer Musikfreund und eifriger Besucher der Kon-

Abb. 32. Fischer im Boot. Sammlung Warnier im Museum zu Reims. (Zu Seite 43.)

servatoriumskonzerte und besaß auch eine hübsche Tenorstimme, ohne sonst wohl ausübender Musiker zu sein. Gluck und Mozart waren seine Lieblingskomponisten. Auch der schon erwähnte Orpheus, der mit erhobener Harfe den jungen Tag zu begrüßen scheint, mag der Bekanntschaft mit der berühmten Sängerin seine Entstehung verdanken (Abb. 24).

Auch auf zweien von den drei letzten Bildern, die der Meister für den Salon gemalt hat, finden wir noch diese klassische Staffage, die in den Augen eines konsequenten Realisten wie Courbet seine Haupteigenschaft und seinen Hauptfehler ausmachte. Corot, so soll der Meister von Ornans einmal ausgerufen haben, Corot, ach das ist der Maler, der immer dieselben Nymphen in derselben Landschaft tanzen läßt. Bei den „Abendlichen Spielen" [Les Plaisirs du soir] (Abb. 28) mit den zum Klange des Tambourin einen Reigen aufführenden Nymphen verrät die Zeichnung der scheinbar nicht ganz vollendeten Figuren ein wenig, daß die ermattete Hand dem Willen nicht mehr ganz zu folgen vermocht hat, aber die Bäume zeigen noch völlig die alte Meisterschaft. Das andere Bild „Biblis" (Abb. 27), das ehemals zur Sammlung Secrétan gehörte, erinnert ein wenig an viel frühere Bilder des Künstlers, nicht nur in der Art wie die Figuren angeordnet sind — so die am Waldrand am Boden liegende Biblis, die soeben in einen Quell verwandelt wird —, sondern auch in den Bäumen und den von Efeu und Schlingpflanzen umrankten Felsen. Milchweiße Wölkchen schweben am Abendhimmel, unter dem ein Streifen des Meeres sichtbar ist.

Nicht immer aber gab sich Corot den klassischen Erinnerungen hin. Sehr oft, und gerade bei den frischesten und intimsten Bildern, ließ er sie völlig beiseite und bevölkerte die Szenerie mit einfachen Figuren aus dem ländlichen Leben, wie er sie tagtäglich bei seinen Streifereien durch Wald und Flur beobachten konnte. Hirten und Fischer hatten seine besondere Liebe. Auf wie vielen seiner französischen und italienischen Landschaften bläst ein Hirtenjunge auf der Schalmei sein Lied in den duftigen Morgen hinein, auf wie vielen der Abendstimmungen rudert ein Fährmann oder Fischer über den stillen See, aus dem die Nebel aufsteigen. Dann kommen vor allen Blumen pflückende Mädchen und Frauen und spielende Kinder. Aber auch ernste, arbeitende Leute finden wir hin und wieder; mähende Bauern, Fuhrleute, Holz sammelnde Frauen. Auf einem Bilde aus dem Jahre 1849 (ehemals Sammlung Doria) steht im Vorder-

Abb. 33. Wäſcherinnen. Sammlung Warnier im Muſeum zu Reims. (Zu Seite 43.)

grunde in einem dunkelblauen Kleid, den Spinnrocken in der Hand, die ergreifende Geſtalt einer müden, alten Frau (Abb. 29—38).

Oftmals wird die Wahl der Staffage natürlich durch die Kompoſition bedingt. Lanoë und Brice haben in ihrem Buch über die franzöſiſche Landſchaftsmalerei darauf aufmerkſam gemacht, wie notwendig auch die kleinſten Figuren in ſeinen Werken oft ſind: „Viele ſeiner Landſchaften würden nicht für ſich allein beſtehen können; ſo klein die Figuren ſind, nehmen ſie im Werke einen enormen Platz ein. Man ſehe den Nymphentanz: Die Landſchaft iſt recht anſehnlich und die Figurengruppe recht klein; man unterdrücke die Gruppe: nichts iſt mehr da. Ja noch mehr: man nehme gewiſſe Gemälde, wo eine einzige Figur in einer Ecke ſitzt, und verſuche ſie durch einen Felsblock oder einen Buſch zu erſetzen: die Wirkung iſt nicht mehr die gleiche und die Landſchaft verfehlt.“ Aber nicht nur bei der linearen, ſondern auch bei der farbigen Kompoſition ſpielen die Figuren eine wichtige Rolle. Er braucht mitten im Waldesgrün einen leuchtenden weißen Fleck — das weiße Fell eines kletternden Ziegenböckchens oder eines Schimmels gibt ihn; er braucht einen lebhaften Ton — und die blaue Schürze oder das rote Kopftuch einer Reiſigſammlerin müſſen herhalten. Immer und immer wieder müſſen wir dann bewundern, wie ſicher dieſes Rot oder Blau zu dem Grün geſtimmt iſt. Auf den „Wäſcherinnen“ (Abb. 33) im Muſeum von Reims bringen die Kopftücher und Röcke der Frauen luſtige blaue und gelbe Flecke in die ſilbrige Landſchaft, deren zarte Bäumchen und ſchimmernde Häuschen ſich ſo entzückend von dem leicht bewölkten Frühlingshimmel abheben. Auf dem ſchon erwähnten „Frühling“ (Abb. 17) ſind ſogar eine weiße und eine gelbliche Haube, ein roter und ein brauner Rock und eine graue Bluſe mit dem Grün zuſammengeſtimmt.

Bei den Figuren wird dann wieder die Frage nach Corots zeichnerischem Vermögen laut. Bekannt ist das kritische Urteil eines braven Bauern, der ihn einmal beim Malen beobachtete: „Nun, Simon, wie findest du das?“ „Hm, dat is doll fin.“ „Was habe ich denn malen wollen, Simon?“ „Ei, dat kann ick woll jlöben, dat is en Fels.“ „Ach, Dummkopf, das ist eine schöne Kuh.“ Wir brauchen darüber nicht zu lachen. Die meisten Menschen tragen die Gegenstände nicht so im Kopfe, wie sie sich in der Bewegung, umspielt von der freien Luft, im Rahmen des Gesamtbildes darstellen, sondern so wie sie fein säuberlich in der Kinderfibel abgebildet sind. Sie wissen nichts vom impressionistischen Sehen. Der Landschafter aber will kein naturwissenschaftlich getreues Abbild des Tieres geben, sondern nur den Eindruck, den etwa das plötzliche Auftauchen

Abb. 34. Lesendes Mädchen am Fluß.
Sammlung Warnier im Museum zu Reims. (Zu Seite 43.)

eines braunen Kuhrückens in einer Wiesenlandschaft auf der Netzhaut ergibt. Mag sein, daß manche von Corots Nymphen in der Vergrößerung nicht allen Anforderungen der Anatomie genügen würden, jedenfalls gibt es unter ihnen nur wenige, die nicht im Verhältnis zur Umgebung, in der Haltung und Bewegung — vom Tone ganz zu geschweigen, denn der stimmt bei Corot immer — richtig erfaßt wären.

Ganz falsch aber wäre es, wie man wohl früher tat, sich vorzustellen, daß der Meister die Zeichnung vernachlässigt habe, er, der immer und überall das umgebende Leben festzuhalten suchte, der selbst im Theater im Inneren seines Hutes die Bühnenvorgänge mit flüchtigen Bleistiftstrichen skizzierte! Schon während seiner ersten italienischen Reise hatte er sich in Pisa aufgehalten und dort mehrere Freskenfragmente im Campo santo kopiert. Dann hatte es ihm besonders Andrea del Sarto angetan. Seine besten großen Figuren auf diesem Gebiete sind wohl die halblebensgroßen Figuren auf

der „Taufe Christi“. Hat man bei ihnen doch sogar zuweilen die Hand eines andern Malers annehmen zu müssen geglaubt, weil man sie Corot einfach nicht zutraute. Allein es haben sich Handzeichnungen von ihm gefunden, die seine Autorschaft über allen Zweifel erheben. Wenigstens in seiner früheren Zeit hat er viel nach dem lebenden Modell gearbeitet. Später hat er wohl meist darauf verzichtet, aber noch als Greis hatte er es gern, wenn Kinder und junge Mädchen sich in seinem Atelier herum-

Abb. 35. Wiese unter Bäumen. 1870. (Zu Seite 43.)

tummelten oder wenn er sich am Spiel der Formen nackter Modelle ergötzen konnte. So hat er denn in seinem Leben manche selbständige Figur und manchen Akt gemalt — zu seinem Vergnügen; denn an Ausstellung oder Verkauf hat er dabei wohl nur selten gedacht. „Kein Gedanke,“ sagte er einmal zu einem Freunde, der ihn dazu aufforderte, „man verzeiht mir ja nicht einmal die kleinen.“ In der Tat findet man unter den 121 Bildern, die er im Laufe seines langen Lebens im Salon ausgestellt hat, nur drei, die in diese Kategorie gehören. Es hat lange gedauert, bis man den Wert dieser Bilder erkannte. Heute werden sie von den Museen und den einsichtigen Privatsammlern mit demselben Eifer gesucht wie die Landschaften.

Abb. 36. Reiter am Waldausgang. 1872—1873. (Zu Seite 43.)

Das berühmteste Bild dieser Art ist „Die Toilette", die 1899 gelegentlich der Versteigerung der Sammlung Desfossés den außerordentlichen Preis von 185 000 Francs erzielte (Abb. 39). Am Ufer eines kleinen Teiches unter hochstämmigen Bäumen sitzt auf einem bemoosten Felsblock, bis zur Hüfte nackt, eine eben dem Bade entstiegene jugendliche Schöne; eine sonnengebräunte Dienerin im braunen Rock und goldigem Kopftuch ordnet ihr das feuchte Haar und schmückt es mit Perlen. Im Mittelgrunde rechts lehnt, in die Lektüre eines Buchs vertieft, eine junge Frau am Stamm einer jungen Birke. Wo hat der Maler das hergenommen? Sind es junge Französinnen oder Nymphen — lesende Nymphen? Scheint die dritte Figur, wie Lafenestre im Vorwort zum Katalog meint, nicht aus einem florentiner Fresko zu stammen? „Ländliche Wirklichkeit, Altertum, Renaissance, all das kommt zusammen und mischt sich wie von selbst in seiner entzückten Vision, und der Künstler umhüllt mit so viel Natürlichkeit alle diese erlesenen und geläuterten Formen in der frischen und zarten Harmonie des Morgenlichts, das unterm Säuseln der leichten Zweige alle ihre Reize liebkost und zur Geltung bringt, daß diese naive Aufrichtigkeit uns widerstandslos fortreißt und uns die Erscheinung als ganz wahrscheinlich empfinden läßt." Das Motiv ist eben Nebensache, das Empfinden alles. Wer denkt auch bei Giorgiones Familie an Wahrscheinlichkeit und Unwahrscheinlichkeit? Die Stimmung aber wird erreicht durch die wundervolle Echtheit des Ambiante oder, um mit Corot selbst zu reden, des „tout flottant".

Ein reizender liegender Akt ist die auf einem Pantherfell am Meeresstrande „Ruhende Nymphe", die ehemals zur Sammlung Bévor gehörte (Abb. 40). Unendlich zart empfunden ist hier die von dem knospenden Busen über die schwellende Hüfte bis zum Fuße laufende Linie des jungen Körpers, die von den Linien der Zweige eines wie verliebt hereinragenden großen Baumes aufs anmutigste begleitet wird. Auch unser „Diana" genannter Akt (Abb. 41) gibt ein gutes Beispiel von Corots Kunst auf diesem Gebiete. Er erinnert in der Stellung ein wenig an die berühmte „Quelle" von Ingres; doch sind es hier nicht die Formen, die die Wirkung hervorbringen, sondern die zarten Schatten, die über den Körper gleiten, die Echtheit der Carnation in diesem von linden Lüften umspielten Körper. Eine der allerschönsten Figuren aus diesem Kreise aber ist „Die verwundete Eurydike", die Durand-Ruel aus der Sammlung Bévor erwarb. In einem lieblichen Tal sitzt sie mit übergeschlagenem Bein in einem langen Gewand, das ihre entzückenden Formen nur zum Teil verhüllt, und drückt mit den Fingern die todbringende Wunde zusammen. Die ganze Gestalt ist von einer Weichheit der Formen, das beschattete Gesicht von einer Lieblichkeit des Ausdrucks, wie sie selbst unserem Meister nur selten gelangen. Wenigstens erwähnt seien in diesem Zusammenhang auch noch die badenden Nymphen der ehemaligen Sammlung Doria.

Außer diesen mythologischen und allegorischen Gestalten hat Corot auch eine große Anzahl von Brustbildern und Figuren im modernen Kostüm gemalt, Porträts, Kostümstudien, Genrefiguren und ähnliches. Seine Porträts haben vor denen der zunftmäßigen Bildnismaler den großen Vorzug voraus, daß sie nicht auf Bestellung gemalte Bilder fremder Personen, sondern intime Abbilder von Freunden oder Hausangehörigen sind (Abb. 42 u. 43). Vor allem haben ihm natürlich die Mitglieder seiner Familie immer wieder gesessen. Auch sich selbst hat er einmal abkonterfeit, auf den Wunsch seines Vaters, der ihn nicht in die Fremde hinausziehen lassen wollte, ohne ein Bild von ihm zu besitzen. Das unscheinbare kleine Werk, das ihn im grauen Rock und roten Schlips vor der Staffelei sitzend darstellt, befindet sich jetzt in der Sammlung des Malers Moreau-

Abb. 37. Italienische Landschaft. 1873. (Zu Seite 43.)

Abb. 38. Birke zwiſchen Felſen im Walde von Fontainebleau. September 1873. (Zu Seite 43.)

Nélaton, die auch ein reizendes Bildnis von der Bonne eines ſeiner Freunde im Hochzeitsſtaate enthält. Von denen der männlichen Freunde iſt mir nur dasjenige des großen Malers und Karikaturenzeichners Honoré Daumier im Original bekannt, ein Hüftbild im ſchwarzen Rock, den lithographiſchen Kreideſtift in der Hand, mit der Widmung „à mon ami Daumier. Corot 1835.“ Es iſt in ſeiner charaktervollen Lebendigkeit eine ausgezeichnete Illuſtration zu den Anſichten, die der Meiſter ſelbſt über das Porträt geäußert hat. „Der Künſtler muß den Charakter des Modells durchdringen, einen Tag ſeine Freude, den andern ſein Leid ſehen, ſeinen Zorn und jedes andre Gefühl, das es beſeelt, und ſein Pinſel muß alles dies wenigſtens andeutungsweiſe wiedergeben, damit nicht nur der traurige oder der frohe Mann entſteht, ſondern ſein ganzes Ausſehen, die verſchiedenen Seiten der Phyſiognomie dieſes beweglichen Weſens und ſeines Charakters, ſo daß die, die ihn in ſeinen verſchiedenen Launen geſehen haben, ihn wiedererkennen, und damit es nicht das Porträt eines Augenblicks, eines gegebenen Tages wird wie bei der Photographie, ſondern das Porträt von immerdar.“

Von Corots großen männlichen Genrefiguren ſind mir beſonders der Cello ſpielende Mönch bei Frau Amſinck in Hamburg, der leſende Mönch der ehemaligen Sammlung Doria und die prächtige Figur eines ſehnigen bärtigen Fiſchers, wohl vom Tiber, in Erinnerung, der, die Ruderſtange in der Hand, mit aufgeſtreiften Hoſen bis über die Knöchel im Waſſer ſteht (Abb. 44). Die Kraft, mit der dieſe Figur modelliert iſt, brachte bei der Verſteigerung der Sammlung Desfoſſés den meiſten Beſchauern eine ganz neue Vorſtellung von dem Weſen unſres Meiſters bei.

Bei den weiblichen Modellen ſcheint Corot beſonderes Intereſſe für die Kleidung beſeſſen zu haben. Beſonders gern malte er darum Italienerinnen oder aber Franzöſinnen in der maleriſchen italieniſchen Tracht. Prachtvoll in dem trotzigen Ausdruck des

Abb. 39. Die Toilette. 1859. (Zu Seite 46.)

gebräunten Gesichts, dem reichen Schmuck und der in den leuchtendsten Farben gehaltenen Schürze ist die Italienerin der Sammlung Doria, nicht minder gelungen die stolze Italienerin, die unsre Abb. 45 bringt. Auch das damalige griechische Kostüm mit dem weißen Burnus hat ihn gereizt. Aber auch wenn er weibliche Wesen aus seiner Umgebung im Zeitkostüm malte, faßte er sie gern in einer romantisch-idyllischen Stimmung auf, setzte sie etwa in freie Luft auf eine Gartenbank und gab ihnen eine Mandoline in die Hand. Eins der bekanntesten Bilder dieser Art ist die wohl aus einer verhältnismäßig frühen Zeit stammende „Frau mit dem Samtbarett“ (Femme à la Toque), eine edle Gestalt in dunkelgrünem Kleid und weißem Einsatz mit einem höchst ausdrucksvollen Blick und geistreich liebenswürdigem Lächeln (Abb. 46). Die ungemein harmonische Zusammenstimmung der Töne mit dem tiefblauen sommerlichen Himmel erweckt die höchste Bewunderung. Bei der „Grille“ (La Cigale), einem ähnlichen Motiv, fesselt das leuchtende

Abb. 40. Bacchantin am Meere. 1865. Sammlung Durand-Ruel in Paris. (Zu Seite 47.)

Rot des Mieders, dem alle anderen Töne untergeordnet sind, vor allem die Aufmerksamkeit, bei dem „Kinde im Walde“, das im Spätherbst 1902 in Berlin ausgestellt war, die Kunst, mit der ein ziemlich lebhaftes Blau und Rot zu dem hellen Grün der Bäume gestimmt waren, bei der jungen, ihr Kind säugenden „Mutter“ der Sammlung Bévet der volle Akkord von Rot, Schwarz, Blau und Braun. Wir erwähnen noch die schöne „Femme bleue“ der Sammlung Rouart, die „Leserin“ der ehemaligen Sammlung Gélibert (Abb. 47) und die anmutige „Träumerin am Brunnen“ (Abb. 48).

Den allerhöchsten Genuß gewähren aber wohl in dieser Hinsicht Corots Interieurs, allen voran das „Atelier“. Dieses kleine Bild schlug in der schon mehrfach erwähnten Sammlung Desfossés, der es bis 1899 angehörte, alle übrigen Bilder, höchstens des Meisters „Toilette“ und Courbets großes Atelier ausgenommen, durch die Wärme und Feinheit des Tones (Abb. 49). Die Namen von Jan Vermeer und Pieter de Hooch, aber nur in ihren allerbesten Werken, traten dem Beschauer auf die Lippen, ohne daß der Gedanke an Nachahmung auch nur im entferntesten aufkommen konnte. Da ist nichts von der Spitzpinselei eines Meissonnier, sondern es herrscht eine souveräne, fast impressionistische Breite des Vortrags. Das Bild gewährt uns zugleich einen hübschen

Einblick in den Arbeitsraum des Künstlers, der so gar nichts von dem damals gerade seinen Gipfelpunkt erreichenden Luxus so vieler Kollegen hat. Ein paar kleine Gipsabgüsse und einige Skizzen bilden den ganzen Schmuck des Raumes, der durch einen eisernen Ofen einfachster Konstruktion mit einem gebogenen Rohr erwärmt wird. Auf einem simplen Rohrstuhl sitzt das Modell neben dem mächtigen Farbenkasten, einen auf der Staffelei stehenden, auf den ersten Blick erkennbaren Corot aufmerksam betrachtend. Die rechte Hand umfaßt den Hals einer Mandoline, die sie auf den Boden stützt. Der Rock ist hellgelb, das Mieder grün, im Haar trägt sie ein rotes Band. Man sieht, es fehlt nicht an Farben, aber alle sind so wunderbar auf den Grundton, ein bräunliches Grau, gestimmt, daß auch nicht eine sich vordrängt. Der Direktor des Louvre hatte recht, als er von diesem Bilde sagte: „Die Wärme der Luft, die Konzentration der Helligkeit, die Stille des bescheidenen und arbeitsamen Innenraums sind auf diesem inspirierten Bilde mit einer Vollkommenheit und Sicherheit ausgedrückt, die es unsres Erachtens wenigstens in dieser Gattung zum Meisterwerke Corots und zu einem der Hauptwerke der zeitgenössischen Malerei machen.“ Angesichts der ungeheuren Preise, die jetzt in Paris und besonders in Amerika für gute Corots bezahlt werden, erschien die Summe von 32000 Francs beinah mäßig. Allein Corot ist nun einmal in der Kunstgeschichte als Landschafter abgestempelt, und dann pflegen ja immer noch viele Leute auch Kunstwerke nach der Elle abzuschätzen. Ein

Abb. 41. Diana. 1869—1870.
Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York. (Zu Seite 47.)

Abb. 42. Bildnisstudie. Bleistift; um 1830. (Zu Seite 47.)

Gegenstück dazu besitzt Herr Rouart in Paris, dessen schöne und große Sammlung an Figurenbildern Corots ganz besonders reich ist; doch ist hier umgekehrt das Mädchen mit der Mandoline von vorn und die Staffelei von hinten gesehen. Corot hat das Motiv des Ateliers überhaupt öfters (mindestens sechsmal) behandelt. Von seinen sonstigen Interieurs nenne ich eine Küche aus Mantes, die 1889 auf der Weltausstellung lebhaftes Interesse erregte, das Innere der Markuskirche in Venedig (Sammlung Bonnat) und die im Nachlaß des Meisters gefundene, wenn man nach der Photographie urteilen darf, ganz ausgezeichnete Skizze des Chors eines gotischen Domes.

Da wir einmal beim Atelier des Meisters sind, lohnt es sich wohl auf seine Technik und die Art seines Schaffens noch ein wenig einzugehen. Aus einem Gespräche vom 19. Dezember 1869 hat sein Freund Dumesnil seine Fundamentalansichten über seine Kunst mitgeteilt: „Es gibt für uns Maler vier Hauptpunkte, nämlich: die Form, die durch die Zeichnung gegeben wird; die Farbe, die aus dem rechten Verhältnis der Valeurs entsteht; das Gefühl, das vom künstlerischen Eindruck herkommt; und endlich die Ausführung,

Abb. 43. Bildnisstudie. Bleistift. (Zu Seite 47.)

die Wiedergabe von diesen allen zusammen. Was mich betrifft, so glaube ich das Gefühl zu besitzen, d. h. ein wenig Poesie in der Seele, die mich dazu befähigt zu sehen, oder das, was ich sehe, auf eine gewisse Weise zu vervollständigen; aber ich habe nicht immer die Farbe, und von den Eigenschaften der Zeichnung besitze ich nur unvollkommene Anfangsgründe; die Ausführung läßt mich auch bisweilen im Stich, und deshalb arbeite ich um so mehr an ihr, ohne daß man sich dessen versieht, und ich sage zu den jungen Leuten: bemühen Sie sich vor allem das zu suchen, was Ihnen fehlt, und suchen Sie die Form hinzusetzen und zu vervollkommnen, das ist die Hauptsache; so wird Ihr Gemälde vollständiger werden; vor allem aber gehorchen Sie Ihrem Instinkt und Ihrer Art zu sehen; ich habe schon das Gewissen und die Aufrichtigkeit genannt; kümmern Sie sich nicht um das übrige, und Sie werden große Aussicht haben glücklich zu sein und etwas Rechtes zu schaffen. Seit meinen Anfängen habe ich diese Regeln befolgt ohne zu straucheln, den Spötteleien meiner Kameraden zum Trotz, die meine jetzt so gesuchten Werke nicht gelten ließen."

Das ist das Urteil eines strengen Selbstkritikers, der seine Schwächen ganz genau kennt. Daß er das Gefühl besaß, darüber ist wohl kein Zweifel. Der Hauptteil unsrer Arbeit bestand ja darin, etwas von der Poesie wiederzugeben, aus der heraus seine Werke entstanden sind. Auch die Vorzüge seiner Farbe, die deren Mängel bei weitem

aufwiegen, und die Einwände, die man hin und wieder gegen seine Zeichnung erheben kann, sind ausführlich erörtert worden. Bleibt also das, was er die Ausführung nennt. Eine solide Untermalung, auf der die Verteilung der Massen und ihre Valeurs schon deutlich zum Ausdruck kamen, leitete die Arbeit ein. Dann folgte die farbige Ausführung der Einzelheiten nach bestimmten Regeln. Nachdem er nämlich den dominierenden Ton festgesetzt hatte, bestimmte er die übrigen Valeurs, und daraus ergaben

Abb. 44. Neapolitanischer Fischer. Nach 1870. (Zu Seite 48.)

sich dann alle Schattierungen und Halbtöne. So konnte nie ein falscher Ton in die Harmonie kommen. Ein wichtiges Prinzip war dabei, die Einzelausführung nicht gar zu weit zu treiben. „Es ist ratsam kräftige Akzente im letzten Augenblick aufzusetzen, wie Rembrandt tat, der nach einer sehr genauen Ausführung der Untermalung feste Pinselhiebe darauf setzte, um die äußerste Wirkung von Solidität und Kraft hervorzubringen, die man in seinen Werken bewundert. Gründlich arbeiten und so viel wie möglich studieren, schließlich aber das Überflüssige entfernen."

Es ist interessant seine Technik mit der seines großen Nebenbuhlers Rousseau zu vergleichen. Ging dieser von einem Zentralpunkt aus, um den sich das ganze Bild gewissermaßen kristallisierte, so legte Corot zunächst die beiden höchsten Gegensätze an. Konnte jener sich in der Durchbildung der Einzelheiten nicht genug tun, so suchte dieser die Spontaneität des ersten Eindrucks zu wahren. Überging jener sein Bild mit immer neuen Lasuren, so verzichtete dieser fast ganz auf dieses Mittel zur Steigerung der

Abb. 45. Die Italienerin Agostina. 1866.
Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York.
(Zu Seite 50.)

Effekte. Seine Bilder sehen trotz der sorgfältigen Untermalung aus, als seien sie alla prima gemalt. Rousseaus Landschaften tragen einen dynamischen Charakter, aber selbst im Aufruhr der Elemente behalten die Gegenstände ihren festen Kontur; Corots Bilder strahlen fast alle eine ruhige Heiterkeit aus, und doch scheint sich bei ihm alles in Bewegung zu befinden. Im Grunde genommen ist es natürlich gleichgültig, wie der Maler seine Wirkung erreicht. Böcklin und Uhde, Whistler und Segantini, kann man sich größere Gegensätze in der Technik denken? Aber wer wollte sich unterfangen zu entscheiden, auf welcher Seite die gute Malerei liegt?

sind oder sonst wenig Bedeutung besitzen. Drei davon sind in den Jahrgängen 1865 und 1866 der Société des Aquafortistes, eins in den Paysagistes aux champs von Frédéric Henriet, eins in den Sonnets et Eaux-fortes von Lemoyne, eins in den nachgelassenen Poesien von Edmond Roch, der dem Meister ein aus Ville d'Avray datiertes Sonett gewidmet hatte, veröffentlicht worden. Das früheste und vielleicht beste Blatt, eine etwa aus dem Jahr 1845 stammende „Erinnerung an Toskana", wurde kurz nach seinem Tode in der Gazette des Beaux-Arts neu gedruckt. Als Radierungen haben diese Werke nur einen verhältnismäßig geringen Wert, da, wie bei so vielen Malerradierern, die eigentlichen Vorzüge der Technik fast gar nicht ausgenutzt worden sind. Es sind in den Firnis geritzte flüchtige Skizzen, die für uns den Wert vervielfältigter Handzeichnungen besitzen. Übrigens hat sie Corot nicht einmal selbst geätzt. Die meisten geben italienische Motive wieder. Außerdem gibt es einige Lithographien von ihm aus seiner Jugend, dann zwölf Skizzen in Autographie, die er in Arras und Douai nach Beendigung der Belagerung von Paris gemacht hat, und eine große Anzahl Zeichnungen auf verre bichromaté, eine hier nicht näher zu erörternde Art der Reproduktion, von der man sich nach ihrer Erfindung eine Zeitlang sehr viel versprach, die dann aber bald von andern überholt wurde.

Abb. 47. Lesendes Mädchen im Samtrock. 1868. Sammlung Durand-Ruel in Paris. (Zu Seite 50.)

Gegen das Ende seines Lebens erreichte Corot eine fast beispiellose Leichtigkeit im Arbeiten. Das Malen war ihm überhaupt stets und von jeher ein Vergnügen. Die inneren Qualen des Schaffenden, wie sie sein Zeitgenosse Rousseau zu erdulden hatte, die schweren Wochen, die der Geburt eines geistigen Kindes vorangehen, kannte er nicht. „Er gibt nicht zu," heißt es im Tagebuch von Delacroix über ihn, „daß man etwas Schönes zustande bringen könne, wenn man sich unendlich abquäle. Tizian, Raffael, Rubens usw. haben leicht geschaffen. Sie machten aber genau genommen auch nur, was sie völlig inne hatten; nur war ihr Register ausgedehnter als das manches andern, der z. B. nur Landschaften oder Blumen schafft. Aber trotz dieser Leichtigkeit bleibt eine nicht zu umgehende

Abb. 48. Die Träumerin am Brunnen.
Sammlung Durand-Ruel in Paris. (Zu Seite 50.)

Arbeit. Corot grübelt viel über einen Gegenstand nach, und er fügt während der Arbeit hinzu; das ist die rechte Art." Auch von anderer Seite wird uns bestätigt, daß sich die Leichtigkeit nur auf die manuelle Ausführung bezog, der eine lange und genaue Berechnung voraufging. Man denkt an das Wort Whistlers, der, gefragt, wie viel Zeit er zu einem Bilde gebraucht habe, erwiderte: „Einen Nachmittag und die Arbeit eines Lebens."

Immerhin hat er sich doch auch manchmal, als der Erfolg gekommen war, auf das Drängen seiner Kunden zu Flüchtigkeiten verführen lassen; kaufte man ihm doch in der letzten Zeit seine kaum angefangenen Bilder von der Staffelei weg. Auch seine Gutmütigkeit und Sorglosigkeit veranlaßten ihn zuweilen zu Dingen, die ein streng auf sich haltender Künstler nicht billigen wird. Ein bekannter Gemäldehändler, so erzählte mir einer seiner Freunde, schickte ihm eines Tages zwei Bilder mit der Anfrage, ob sie von ihm herrührten; in diesem Falle möchte er sie doch zeichnen. Der Meister sah sie sich flüchtig an und setzte auch wirklich seinen Namen darauf. Erst dieser Freund mußte ihm dann bei einigen Stellen, die unmöglich von ihm herrühren konnten, beweisen, daß es sich um Fälschungen handelte. In diesem Falle gelang es ihm noch die Bilder für einige Tage zurückzuerhalten und so umzuarbeiten, daß die Signatur eine gewisse Berechtigung bekam — kann es aber in anderen Fällen nicht zu spät dazu gewesen sein? Dabei erinnert man sich an eine reizende Geschichte, die Roger-Milès erzählt. Hier hatte der Meister selbst sofort die Fälschung erkannt.

„Nun gut, so werde ich ihn verhaften lassen," erwiderte der Besitzer.

„Wen?" unterbrach ihn Corot unruhig.

„Natürlich den Verkäufer, den Fälscher."

„Verhaften? aber er hat Kinder, er ist verheiratet, das bringt sie ja alle ins Elend!"

„Gleichviel, er ist ein Fälscher; die Gerechtigkeit . . ."

„Ach, die Gerechtigkeit! Es fehlt so wenig um es zu einem echten Corot zu machen. Da sehen Sie!"

Und wie in dem vorher erwähnten Falle nahm der Meister das Bildchen und machte es zu seinem künstlerischen Eigentum.

Wenn man bedenkt, daß es nicht allzu schwer ist, die Äußerlichkeiten eines Meisters nachzuahmen, und daß es in Südrußland eine wahre Fabrik falscher Corots gibt, der

in Paris eifrigſt Konkurrenz gemacht werden ſoll, ſo iſt es wohl angebracht, nicht vor jedem mit ſeinem Namen gezeichneten Gemälde ohne weiteres in Ekſtaſe zu geraten.

Eine Entſchuldigung ſeiner Flüchtigkeit aber bildet für ihn, den reichen und unabhängigen Mann, der über eine jährliche Rente von etwa 40000 Francs verfügte, vor allem ſeine wahrhaft unbegrenzte Wohltätigkeit. „Es wird ſchwer ſein den Maler zu erſetzen, unmöglich den Menſchen!“ rief Dupré am Tage nach des Meiſters Tode aus. Insbeſondere ſtand notleidenden Künſtlern ſeine Börſe allezeit offen. Eine Fülle liebenswürdiger Anekdoten werden darüber in ſeinen Biographien erzählt. Eines Tages bat ihn ein Freund um 5000 Francs. Corot, der nicht gerade guter Laune war, ſchlug ſie ihm ab, wurde aber gleich darauf von Reue gepackt, lief hinter ihm her und drückte ſie ihm in die Hand. „Verzeih mir, ich bin eine Kanaille; ich habe Dir eben geſagt, daß ich die 5000 Francs nicht hätte; ich habe gelogen, hier der Beweis.“ Bekannt iſt, daß er der Witwe ſeines Freundes Millet eine jährliche Penſion ausſetzte, und bekannt auch, daß er dem verarmten und erblindeten Karikaturiſten Daumier ſein Häuschen erhielt, indem er es dem Beſitzer abkaufte. „Den Kerl möchte ich ſehen, der es nun noch wagt Dich auf die Straße zu ſetzen.“ Daumier aber erwiderte mit den ſchönen Worten: „Du biſt der einzige Menſch, den ich ſo hoch achte, daß ich ohne Erröten ein Geſchenk von ihm annehmen kann.“ Einmal machte ihm einer ſeiner Freunde Vorwürfe über ſeine allzu große Freigebigkeit, da dieſe von einigen mißbraucht werde. „Laß ſie doch, das iſt ſo mein Temperament und mein Glück. Ich verdiene es ja ſo raſch wieder, indem ich einen Zweig male; es bringt mir immer mehr ein, als es mich koſtet, ich arbeite beſſer und mit leichterem Herzen. Einmal gab ich 1000 Francs, genug im Verhältnis zu dem, was ich gerade erſpart hatte; am nächſten Tage verkaufte ich für 6000 Francs Gemälde; Sie ſehen, die Geſchichte hatte mir Glück gebracht, und ſo geht's immer.“ An dieſer kleinen Ausleſe von Geſchichtchen mag es für uns genug ſein.

Schüler im eigentlichen Sinne hat Corot nie gehabt. Laut vor ihnen denken, war ſein Hauptgrundſatz denen gegenüber, die von ihm unterwieſen ſein wollten. Vor allem wollte er ihnen ihre Selbſtändigkeit erhalten. Aber mit ſeinem Rate und, wo es irgend angebracht war, mit ſeinem Lobe kargte er nicht. Alle jungen Maler konnten ſeiner Freundlichkeit und ſeiner Nachſicht gewiß ſein. Liebermann erzählt, mit welchem Stolz und welcher Freude es ihn erfüllt habe, als er einſt in ſeinem Atelier neben einem eben vollendeten Bilde eine Karte des Meiſters mit den Worten: „Bravo, bravissimo!“ fand. Gern erkundigte er ſich nach den äußeren Verhältniſſen der jungen Leute, die ſich an ihn anſchließen wollten. „Haben Sie 1500 Francs Rente d. h. ſo viel um unabhängig zu ſein? Sehen Sie, ob Sie mit einem großen Stück Brot als Diner auskommen, das Sie ſich abends nach Sonnenuntergang beim Bäcker gekauft haben, wie es mir mehr als einmal paſſiert iſt. Am nächſten Morgen ſah ich in den Spiegel und befühlte meine Backen — ſie waren wie tags zuvor. Das Regime iſt alſo nicht ſo gefährlich und ich empfehle es Ihnen für den Notfall.“ Einmal deutete ihm ein junger Mann an, daß unten ſein Wagen halte. „Nun dann können Sie ſich getroſt mit Malen amüſieren.“

Trotz der Freiheit, die er ihnen ließ, hat er auf eine Reihe bedeutender Künſtler einen ſtarken und heilſamen Einfluß ausgeübt. Als der beſte ſeiner Schüler und ſein eigentlicher Fortſetzer wurde Louis Français angeſehen, der erſt vor wenigen Jahren in hohem Alter in Paris geſtorben iſt; ein feiner Künſtler, der auch den einfachſten Motiven ihren poetiſchen Reiz abzugewinnen und ſie zu wirkſamen Bildern zu geſtalten wußte, aber oft etwas kleinlich in der Durchführung und ohne den zauberhaften Schwung des Meiſters. Noch zarter und intimer iſt Antoine Chintreuil. Manche von deſſen Bildern, insbeſondere Abendſtimmungen mit ſtillen Gewäſſern und Fiſchern, ähneln denen Corots ſo, daß man ſie ihm auf dem erſten Blick zuſchreiben möchte. Daneben aber ſtehen vollſtändig ſelbſtändige Schöpfungen. Kaum einer hat das Grün der Bäume und Wieſen in ſeinen verſchiedenſten Abſtufungen ſo treu beobachtet und ſo echt wiedergegeben wie er in ſeinen Bosquets mit ruhenden oder aufgeſcheuchten Rehen. Blühende

Apfelbäume und Ginster kehren häufig auf seinen Bildern wieder. In seinen Naturerscheinungen ist er mannigfaltiger als Corot. Rauhfrost, Tauwetter, ja auch Regen- und Graupelwetter haben ihn zur malerischen Wiedergabe gereizt. Die Größe der Auffassung und die geniale Leichtigkeit des Meisters fehlten aber auch ihm zumeist. Diese besaß im vollen Maße nur Charles François Daubigny, der sich ebenfalls mit

Abb. 49. Im Atelier. Um 1865. Sammlung Camondo in Paris.
Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York. (Zu Seite 50.)

Stolz zu seinen Schülern rechnete. Er ist der dritte große französische Landschafter des neunzehnten Jahrhunderts und verdient eine selbständige Würdigung im Rahmen der Künstlermonographien. Von den übrigen seien wenigstens noch zwei genannt: Eugène Boudin und Lépine. Indem sie seinen Einfluß und den des Holländers Jongkind, der erst jetzt in seiner wahren Bedeutung erkannt wird, miteinander verschmolzen und auf ihre Schüler vererbten, führten sie zum Impressionismus hin, ohne freilich selbst alle Kühnheiten Monets und seiner Freunde mitzumachen. Bei Monets Frühwerken lassen

sich freilich auch andere Einwirkungen nachweisen, diejenigen Pissarros und insbesondere Sisleys aber kommen direkt von der Schule Corots her. Sie haben malerische Effekte darzustellen gewußt, an die der Meister selbst kaum gedacht hat, und so das Gebiet der Landschaftsmalerei außerordentlich bereichert, seine unendliche Poesie aber spüren wir nur in ihren besten Werken.

* * *

Corots Äußeres gibt unser Titelbild vortrefflich wieder. Dazu nehme man die Beschreibung seines Freundes Dumesnil: „Ziemlich groß, stark, von kräftiger Konstitution, eine gesunde, offene und fröhliche Miene, ein lebhafter und milder Blick, ein Ausdruck der Biederkeit, in die sich aber viel Schlauheit mischte, eine große Beweglichkeit im Gesichtsausdruck, das sind die Hauptzüge der sympathischen Physiognomie Corots; er hatte eine warme und gebräunte Gesichtsfarbe . . ., die ihm das Aussehen eines burgundischen Winzers gab." Jules Claretie ergänzt diese Beschreibung: „Er hatte einen mächtigen Kopf und eine breite Stirn, und trotzdem waren seine Züge fein; die gerade Nase war wie in einem Strich gezeichnet; der Mund, der gern zu lächeln schien, war gewöhnlich halb geöffnet, wie wenn man in Betrachtung versunken ist. Was aber vor allem bei ihm auffiel, war seine Stirn, diese von feinen, gut gewachsenen, wirren, wallenden Haaren überragte Stirn. Diese Stirn schien eine ganze Welt von Träumereien zu bergen. Das blitzende, geistreiche Auge kam und ging, blieb dann plötzlich stehen und erhielt eine seltsame Festigkeit. Die ganze Physiognomie bestand aus zwei Elementen: Fröhlichkeit und Nachdenklichkeit. Lächelnde Lippen, träumerischer Blick."

So konnte man ihn, das Pfeifchen im Munde, in seiner blauen Bluse an dem geliebten Teich von Ville d'Avray oder in seinem Atelier beobachten. Er selbst hatte das Gefühl eine unverwüstliche Gesundheit zu besitzen. „Laßt mich arbeiten, ich habe nur noch 34 Jahre Zeit" (bis zum Jahre 1900), sagte er als siebzigjähriger Greis einmal lächelnd zu seinen Freunden. Er besaß ja auch keine Leidenschaft, die diese Konstitution hätte untergraben können. Gute Fleischbrühe und guter Wein, hübsche Musik und hübsche Gesichter waren seine einzigen Liebhabereien. Und so hatte er sich denn auch bis zu seinem 78. Jahre eine ganz ungewöhnliche körperliche und geistige Frische bewahrt. Seit dem Herbst 1874 aber trat dann der Verfall ziemlich rasch ein. Am 29. Dezember konnte er noch bei einem Festbankett die goldene Ehrenmedaille entgegennehmen, die ihm seine Freunde gestiftet hatten. Bald darauf gesellte sich Wassersucht zu seinem Leiden, das er mit bewunderungswürdiger Geduld ertrug.

„Ich habe mich nicht über mein Schicksal zu beklagen, ganz im Gegenteil. Achtundsiebzig Jahre lang ist mir Gesundheit und Liebe zur Natur, zur Malerei und zur Arbeit beschieden gewesen. Meine Familie bestand aus braven Leuten, ich habe gute Freunde gehabt und glaube, nie jemandem etwas zuleide getan zu haben. Mein Loos ist ausgezeichnet gewesen, und, weit entfernt, dem Schicksal einen Vorwurf zu machen, kann ich ihm nur Dank wissen." In diese Worte hat er wenige Jahre vor seinem Tode seinem Freunde Français gegenüber das Ergebnis seines Lebens zusammengefaßt. Wie wenigen ist es vergönnt so zu sprechen! Noch in den letzten Wochen beschäftigte ihn seine Kunst. Die Finger in der Haltung, als faßten sie den Pinsel, deutete er wohl mit der Hand auf die Wand. „Siehst Du wie schön das ist? Niemals habe ich so herrliche Landschaften gesehen." Aber dann trat ein langer schwerer Todeskampf ein. Am 22. Februar 1875 elf Uhr abends ist er entschlafen.

sie bezahlt wurden (120—300 Francs), beweisen, daß ihnen selbst als Jugendarbeiten eines berühmten Mannes nur geringes Interesse beigemessen wurde. Auch in den nächsten Jahren finden wir ihn noch auf denselben Wegen. Doch gesellen sich hier zu den

Abb. 2. Das Touques-Tal. Städtisches Museum in Amsterdam.
Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York. (Su Seite 79.)

Motiven aus der Umgebung von Paris auch solche aus etwas entfernteren Gegenden, so 1836 aus Argentan in der südlichen Normandie, 1837 aus Ferté-Saint-Aubin bei Orléans, 1838 aus dem Limousin, wie denn Troyon, auch hierin den andern Barbizonern ähnlich, das ganze Frankreich im Frühjahr und Sommer zu durchstreifen pflegte. So finden wir ihn später regelmäßig in der Normandie und in der Touraine, dann

Abb. 3. Auf dem Wege zur Feldarbeit. Louvre.
Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York. (Zu Seite 81 u. 108.)

Abb. 4. Rückkehr zur Farm. Louvre. (Zu Seite 81.)

Abb. 5. Die Fähre. Zeichnung. (Zu Seite 88.)

auch in der Champagne, der Bretagne und an andern Orten. Einen entscheidenden Einfluß auf seine Entwicklung gewann die Bekanntschaft mit dem älteren Landschafter Camille Roqueplan, einem der Vorläufer der romantischen Schule, der ihn eines Tages beim Malen im Park von Saint-Cloud überraschte. „Er sagte ihm namentlich," so wird uns erzählt, „daß seine Schatten lichter werden müßten, daß man vor den Einzelheiten die Masse sehen, solid malen müßte und niemals das Ganze und seine Wirkung aus dem Auge verlieren dürfe." Troyon kam auf seinen Rat nach Paris und mietete sich in der Rue du Nord ein bescheidenes Atelier. Er machte sich mit Enthusiasmus die guten Lehren zu eigen; ehe sie aber in seinen Werken voll zum Ausdruck kamen, verging doch noch eine geraume Zeit. Die „Ansicht des Parkes von

Abb. 6. Himmelsstudie. Zeichnung. (Zu Seite 88.)

Neuilly", die er 1839 zu einer Ausstellung nach Amiens schickte und die jetzt im dortigen Museum hängt, erscheint noch stark befangen. Auf einem rings von hohen Bäumen umsäumten Rasenplatz liegt ein Mann in blauer Bluse. Etwas hinter ihm ergeht sich ein Elternpaar, die Frau in einem rosa Kleid, mit spielenden Kindern. Aus dem Walde links kommt ein Weib mit einem Tragkorb. In der Farbenstimmung und dem goldigen Gesamtton erinnert das Bildchen an gewisse Werke der Watteau-Schule. Stärker klingt die neue Weise schon in einigen Bildern aus der Umgegend von Orléans vom Jahre 1840

Abb. 7. Baumstudie. Zeichnung. (Zu Seite 88.)

an. Ein höchst eigentümliches Bild, das im Werke des Meisters scheinbar kein Gegenstück hat, ist dagegen der „Tobias mit dem Engel" von 1841, der sich jetzt im Kölner Museum befindet (Abb. 1). Das zwischen braunen Felsen tief eingeschnittene Flußtal, der monumental wirkende Baum, die im blauen Dufte liegenden Höhenzüge, über denen goldig überhauchte weiße Wolken schweben, die biblische Staffage zeigen Troyon ganz auf dem Boden der heroischen Landschaft. Das Merkwürdigste aber ist, daß wir keineswegs die Empfindung haben, vor einem interessanten Versuche zu stehen, sondern das reife Werk eines einer ganz andern Schule angehörenden Meisters vor uns zu haben meinen. Dazu paßt auch der breite und mächtige, sich bei dem Wasser und den Felsstücken mit zentimeterbreiten, unvermittelten Tupfen begnügende Vortrag, der das Entsetzen der damaligen Kritik erregte. „Es überschreitet die Grenzen dessen," schreibt Th. Gautier,

„was man sich in pastoser Malerei erlauben darf. Die Töne sind nebeneinandergesetzt wie Mosaiksteinchen, und man muß mehrere Schritte zurückweichen um zu entziffern, was das bedeuten soll.“ Heutzutage haben sich diese Grenzen stark verschoben, unseres Künstlers Werk würde gewiß ziemlich harmlos erscheinen neben den Arbeiten mancher Impressionisten, bei denen man nicht nur „mehrere“ Schritte zurücktreten muß. Eine freundlichere Aufnahme fanden die „Badenden“ des folgenden Jahres. Auch die offiziellen Belohnungen blieben nicht aus. 1838 wurde ihm eine dritte, 1840 eine zweite Medaille im Salon zuteil.

Wie Millet, der große Bauernmaler, hat auch Troyon, der Tiermaler, in seiner Jugend eine Reihe von Ölbildchen und Pastellen im Geschmack des achtzehnten Jahrhunderts rein für den Gelderwerb, um die Unterstützung seiner Mutter entbehren zu können, und ohne höhere künstlerische Absichten gemalt. Glücklicher als jener, der froh

Abb. 8. Bäume an einem Teich. Zeichnung. (Zu Seite 89.)

sein mußte, wenn er 20 Francs dafür erhielt, bekam er etwa 60 Francs im Durchschnitt von einem Gemäldehändler der Rue Grammont dafür bezahlt; kein schlechter Preis, wenn man bedenkt, daß er zwei bis drei „pro Woche lieferte“. Die meisten dieser Werke sind jetzt verschollen; nur ganz selten taucht eins von ihnen in den zahlreichen Versteigerungen des Hôtel Drouot in Paris auf. Wir finden da eine neben einer Pansherme eingeschlafene Nymphe, von der ein lüsterner Satyr die lose Hülle wegnimmt, dann mehrere Badende, auch Porträts, so z. B. das einer berühmten später zur Gräfin erhobenen Demimondaine, die als Schulreiterin und Tänzerin gleichen Ruf genoß und noch später mit ihren Memoiren Aufsehen erregte.

Das erste große Werk, in dem der Meister sich ganz gefunden hat, sind die jetzt im Museum von Lille befindlichen „Holzfäller“ vom Jahre 1846. „Im Vordergrund,“ so heißt es im Katalog, „sind Männer damit beschäftigt, einen riesigen Holzblock in die Höhe zu heben und auf ein Gestell zu legen, um ihn durchzusägen. Rechts hebt sich eine Eiche kräftig von Bäumen verschiedener Gattungen ab; links werden zwei Birken hell von der glänzenden Sonne beleuchtet, die durch dicke Wolken hindurchbricht. Weiter hinten erblickt

Abb. 9. Waldstudie. Zeichnung. (Zu Seite 89.)

man eine Baumallee, die sich in die Tiefe verliert." Von majestätischer Kraft der Ausführung sind die Bäume, von leuchtender Pracht der Himmel mit der mächtigen weißen Wolke. Das Ganze ist im Ton mit unübertrefflicher Meisterschaft zusammengehalten; Grasboden, Unterholz und Bäume harmonieren vollkommen. Wenn man Einflüssen nachspüren will, so können es nur die von Dupré und Rousseau, besonders dem ersteren, sein, den beiden damals unzertrennlich verbundenen Freunden, mit denen auch er innige Freundschaft geschlossen hatte. Schon seit einigen Jahren hatte ihn der Weg nach dem Hauptquartier der jungen Landschafterschule, dem Wald von Fontainebleau geführt, und wie die andern war er zum Stammgast des Vaters Ganne im lieblichen Barbizon geworden. 1844 und dann mehrere Jahre hintereinander finden wir hinter seinen Werken im Salon-Katalog den Vermerk: „Fontainebleau." Und hier auch ist es wohl gewesen, wo er zuerst Tiere in seine Landschaften einfügte. Wenigstens erzählt uns einer seiner Freunde, Adolphe Charrogin, wie sie zusammen in die Bauernhöfe gegangen sind, um Kuhhirtinnen und Gänsehüterinnen, oder in die Ställe, um die Tiere zu malen. „Troyon machte da die reizendsten Dinge von der Welt, und ich bestand von 1846 bis 1848 in einem unaufhörlichen Kriege darauf, daß er sie in seine Bilder aufnahm. In den folgenden Jahren fand er besonders auf dem Landgute eines seiner Freunde bei dem Örtchen Saint-Germain-Laxis in der Brie reiche Gelegenheit zum Studium der Haustiere. Die Gegend war nicht besonders schön, aber es gab große Bäume im Park, einen Bach, Wiesen, Ackerland und im Hintergrunde der Ebene von grünen Massen unterbrochene

Horizonte, kurz alle die Elemente, die Troyon für seine Kompositionen benötigte. Brauchte er zu seinen Tieren eine menschliche Figur, so stellte sich ihm die Gärtnersfrau gern als Modell zur Verfügung.

Den Schlußstein in Troyons Lehrjahren bildete die Reise, die er im Jahre 1847 nach Belgien und Holland unternahm. „Bevor er sich dem Publikum des Salons als Tiermaler enthüllte," meint Hustin in seinem Buche, „wollte er die in der Nähe studieren, die vor ihm in dieser Laufbahn geglänzt hatten." Das ist so wohl nicht ganz richtig. Die erste Medaille, die ihm für sein großes Bild zuteil geworden war, hatte die Käufer in sein Haus gelockt, und der beginnende Wohlstand ermöglichte ihm die Reise ins Ausland, die er vielleicht schon lange geplant hatte. Daß es ihm, dem die italienische Malerei mit Ausnahme der großen Venezianer und einiger Quattrocentisten ziemlich gleichgültig war, nicht nach dem Süden, sondern zu den ihm viel wesensverwandteren Meistern des Nordens trieb, ist erklärlich. So galt die Reise auch nicht in erster Linie Paul Potter, sondern Rembrandt. Ja er fand sogar des ersteren Zeichnung „zu wenig frei und beinahe eckig". Dagegen war Rembrandt für ihn die personifizierte Malerei, seine Nachtwache das Bild aller Bilder. Sein Freund Dumesnil schildert uns, wie er unter der Wucht des ersten Eindrucks an einem einzigen Tage stehend und ohne Staffelei eine prächtige, mit Deckfarben gehöhte Zeichnung danach gemacht hat, die dann sein ganzes Leben in seinem Atelier blieb, so daß er sie fortwährend bei der Arbeit vor Augen hatte. Nach seinem Tode ging sie in den Besitz seines Freundes und Schülers van Marcke über, aus dessen Nachlaß sie im Jahre 1891 für 1600 Francs verkauft wurde. Bei Rembrandt fand er, was er suchte, kraftvolle, breite und solide Malerei, vollkommene Bewältigung der Massen, Unterordnung des Einzelnen unter das Ganze, Intensität des Lichts. Nur Cuyps lichterfüllte Landschaften erregten daneben bei ihm noch lebhaftes Interesse.

So erkennen wir denn den Einfluß der Holländer schon in den beiden Landschaften aus der Umgebung von Amsterdam und dem Haag, die er zusammen mit Bildern aus Fontainebleau und der Normandie im Salon des folgenden Jahres ausstellte. 1849 finden wir unter seinen Einsendungen zum erstenmal Tierstücke, allerdings nur zwei famose in Saint-Germain-Laxis gemalte „Hammelstudien" neben mehreren Landschaften aus der Marnegegend und den Umgebungen von Paris und einer prächtigen „Wind-

Abb. 10. Die Gänsehirtin. Zeichnung. (Zu Seite 89.)

Abb. 11. Der Übergang über die Furt. (Zu Seite 94.)

Abb. 12. Ochsen bei der Feldarbeit.
Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York. (Zu Seite 96.)

Abb. 13. Kühe auf der Weide. (Zu Seite 96.)

mühle", die Gautier zum Enthusiasmus hinriß. Charles Blanc, der damals zum Direktor der schönen Künste ernannt worden war, schildert uns sehr hübsch, wie der Präsident der jungen Republik, der nachmalige Kaiser Napoleon III., dem Versuch, die Vorzüge „diesen männlichen, kräftigen und gedrängten (corsée) Malerei" klar zu machen, ein ziemlich taubes Ohr entgegensetzte, das Dekret der Ernennung zum Ritter der Ehrenlegion aber schließlich doch gutwillig unterzeichnete. „Es scheint wirklich, daß ich von Malerei nichts verstehe," sagte er lächelnd zu seinem Minister. So war der Anerkennung seiner Kollegen auch die staatliche Sanktion gefolgt.

1850 ist Troyon bereits fast ausschließlich mit Tierstücken, wenn auch meist noch ziemlich kleinen Umfanges, vertreten, zwei „Tränken" (abreuvoirs), einem Motiv, dem wir von nun ab unter seinen Werken immer wieder begegnen, einer „Hammelherde" und einem „Tiermarkte". Etwa aus derselben Zeit mag die „weidende Kuh" stammen, die Français für die Artistes anciens et modernes lithographiert hat. 1853 aber, in dem nächsten Salon, den der Künstler beschickte, steht an der Spitze seiner Sendungen eins seiner allerschönsten Werke, das von einigen sogar für sein Meisterwerk erklärt wird, das „Touques-Tal" (Abb. 2), zu dem er im Jahre vorher in der Normandie eingehende Studien gemacht hatte. Unsre Abbildung enthebt mich der Mühe der Beschreibung dieses prächtigen großen Gemäldes, das jetzt eine der schönsten Zierden des städtischen Museums in Amsterdam bildet, wenn es auch freilich etwas gelitten hat und manche Partien den früheren Glanz eingebüßt haben. Was aber weder die Abbildung noch das Wort ganz wiederzugeben vermögen, das ist die Luft- und Sonnenstimmung des Ganzen, diese wundervolle Mischung von Sonnenschein und Regen, die Feuchtigkeit des Grases. Wunderbar ist hier die Syntheſe des Lebendigen mit dem Leblosen geglückt. Es ist kein Tierstück mit Landschaft und keine Landschaft mit Tieren, sondern die vollkommene Verschmelzung der Natur und des Lebens. „Troyon hat nicht den Weideplatz ohne die Kuh, die Wiese ohne den Hammel, das Feld ohne den Ochsen, den Wald ohne den Hund malen wollen," schreibt Gautier. „Und die Tiere geben so schöne rötliche Flecken auf dem Grün des Rasens, und dies ganze lebendige Mobiliar belebt mit soviel Reiz die ein wenig traurige Lieblichkeit der Natur ... Welche herrliche Wirkung bringen diese prächtigen Tiere mit ihren glänzenden Flanken und ihren mächtigen Wammen hervor, die mit voller Brust in dem grünen Ozean der Weide schwimmen." Und Paul Mantz scheint ihn noch in der Begeisterung übertreffen zu wollen, wenn er schreibt: „Er hat besser, als man es noch gemacht hatte, diese großen grünenden Ebenen verstanden und wiedergegeben, in denen die Kühe verschwinden, verborgen bis zur Brust in den hohen Gräsern; die frischen Säfte der eben vom Regen benetzten Erde; diese schweren mit Hagel geladenen Wolken, die unbestimmte Unruhe der furchtsamen Tiere und die Angst der Natur zwischen zwei Gewittern. Was war dieses Gemälde anderes als ein großes, mächtiges, bewegtes, gefühl- und lebensvolles Schauspiel?" Das Bild wurde von der Gräfin Lehon für 10 000 Francs erworben, einen für die damalige Zeit recht beträchtlichen Preis, der aber sehr gering erscheint im Verhältnis zu den 175 000, die 1888 bei der Auktion Goldschmidt dafür bezahlt wurden.

Ins Jahr 1853 fällt auch Troyons erste ziemlich kurze Reise nach London. Er unternahm sie hauptsächlich, um mit den englischen Liebhabern und Händlern engere Fühlung zu gewinnen, besuchte aber natürlich auch die Sammlungen und Ausstellungen. Von der neueren Malerei jenseits des Kanals machten nur die Landschafter, allen voran Constable, und die Werke der großen Porträtisten einen stärkeren Eindruck auf ihn. Völlig kalt ließen ihn die Bilder seines berühmten Nebenbuhlers Landseer mit ihrem anekdotischen Beigeschmack und ihrer allzu minutiösen Einzelausführung. Bei einer zweiten, ein wenig längeren Reise im Jahre 1857 kam er bis Schottland.

1854 gab es keine Ausstellung, 1855 aber fand die Pariser Weltausstellung statt, die erste, bei der auch die schönen Künste zum internationalen Wettkampf zugelassen wurden. Man weiß, welche Triumphe hier die französische Malerei feierte. Drei Meister rangen vor allen andern um die Palme: Ingres, Delacroix und Horace Vernet. Dem ersten wurde sie von den Gelehrten, dem zweiten von den Malern, dem dritten

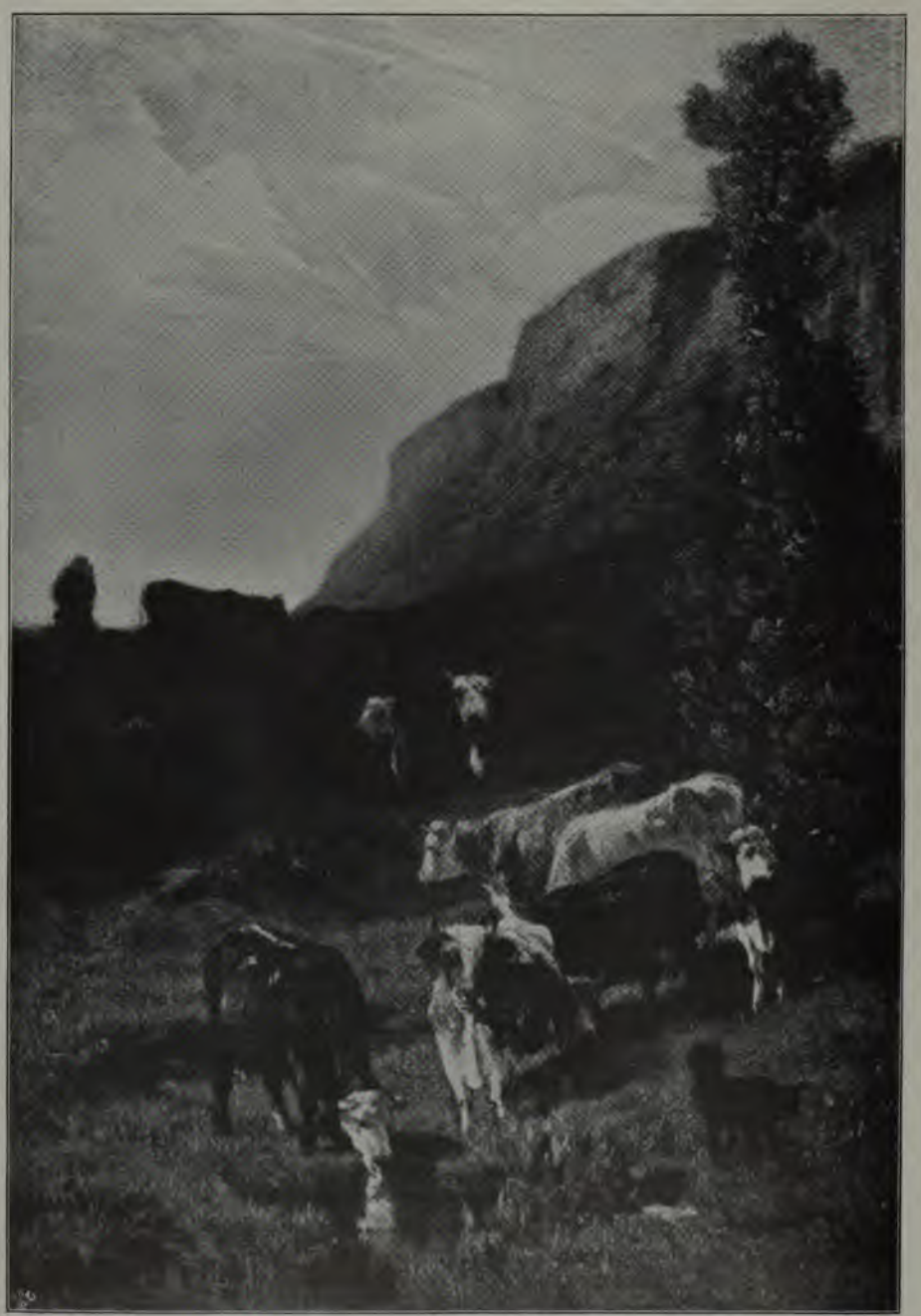


Abb. 14. Abstieg der Kühe. (Zu Seite 97 u. 106.)

von den Patrioten zugesprochen. Die Landschafter traten dagegen etwas zurück. Die klassische Schule war mehr und mehr zurückgegangen und die romantische noch immer nicht zur vollen Anerkennung durchgedrungen. Corot, Rousseau, Millet kämpften noch gegen die Launen des Publikums. Nur Troyon, den man auch schon in die Jury gewählt hatte, wurde ganz allgemein bewundert. „Unser erster Landschafter ist ein Tiermaler," schrieb Gautier. Neun große Bilder gaben einen vorzüglichen Überblick über sein reiches Können: drei prächtige Bilder mit Hunden, zwei große Kuhstücke, die rote und die weiße Kuh, eine „Tränke", eine Landschaft und, neben dem schon ausgestellten Touques-Tal, der „Weg zur Feldarbeit", das große Bild, das jetzt im Louvre hängt und an das man zuerst denkt, wenn des Künstlers Name genannt wird (Abb. 3). Jedem, der es einmal gesehen hat, prägt es sich unauslöschlich ein. Die Sonne steht schon seit ein paar Stunden am Himmel (man hat sie sich direkt über dem Rahmen des Bildes zu denken) und überflutet mit ihren Strahlen die unendliche Ebene. Trotzdem hat sie den Nebel und den Tau des Morgens noch nicht völlig aufgesogen. Die Atmosphäre ist noch mit feuchtem Dunst geschwängert, und den Duft des nassen Grases vermeint man förmlich einzuatmen. Gegen den leuchtenden Himmel fast nur wie dunkle Silhouetten erscheinend, in eine Dampfwolke gehüllt, die ihren breiten Nüstern entströmt, kommen die majestätischen Ochsen direkt auf den Beschauer zu. Niemals vielleicht noch war die Frische des Morgens auf einem großen Bilde mit so vollkommen überzeugender Kraft wiedergegeben worden. Selbst Jules Breton, der erst von wenig Stil und ziemlich flauer Zeichnung gesprochen hat, findet etwas Rührendes und selbst Ergreifendes darin. Wenn Troyon für dieses Bild die erste Medaille zusammen mit so viel weniger bedeutenden Tiermalern wie Brascassat und Rosa Bonheur und mit Corot, Français, Huet und Rousseau erhielt, so geschah es nur, weil man die „großen Preise" bereits an Historienmaler vergeben hatte und die Landschaftsmalerei eben immer noch ein wenig eine Aschenbrödelrolle spielte.

Troyon hat dann nur noch ein einziges Mal im Salon ausgestellt, im Jahre 1859. Es war gewissermaßen der Höhepunkt seines Lebens. Aber nicht die an erster Stelle im Katalog vermerkte große „Rückkehr zur Farm", die jetzt im Louvre das Pendant zum „Weg zur Feldarbeit" bildet, verdiente hier den Enthusiasmus, sondern der „Aufbruch zum Markte" und der „Blick von den Anhöhen von Suresnes" (Abb. 35). Das letztere Bild, auf das wir noch zurückkommen werden, ist eine von Troyons herrlichsten Landschaften. Heller und doch sanfter Sonnenschein leuchtet über dem Seinetal, das sich hier ins Unendliche erstreckt. Vorn schlängelt sich eine Kuhherde, der ein Bauer mit Pferden und andre Leute folgen, in einer kleinen Senkung im Bogen herum die Höhe herab. Der „Aufbruch zum Markte" aber gehört zu den Bildern, in denen sich unser Künstler in der Zartheit des Lichteffekts mit Corot messen kann. Die Malerei scheint alles Materielle abgestreift zu haben, wir ahnen durch den Morgennebel hindurch mehr als wir sehen. Kühe, Hammel und Lämmer werden von einem Bauern und einer Bäuerin zu Esel dem Beschauer zugetrieben. Schon durchbricht die Sonne den Nebel und verkündet einen schönen und heißen Sommertag. Die „Rückkehr zur Farm" wirkt daneben beinahe ein wenig trocken (Abb. 4). Die Lichtführung ist minder interessant, der Effekt ein wenig zersplittert, die einzelnen Tiere vielleicht etwas zu ausgeführt, zu wenig dem Ganzen untergeordnet. Ganz genrehaft wirkt die gelbe Kuh, die so gutmütig verwundert herausschaut, der schwarze Hund, der nachzottelnde Esel. Alles atmet die friedliche Behäbigkeit eines wohlgeführten Landgutes. Schön ist die Ferne zwischen der Baumgruppe links und den zarten Birkenstämmen. Troyon hat dies Bild nach einer Skizze gemalt, die er auf dem Gute eines seiner Freunde in der Touraine gemacht hatte. So war es denn vielleicht auch nicht von vornherein als großes Gemälde konzipiert. Er hatte es nach Schluß des Salons nach England verkauft, bald darauf aber gegen zwei kleinere Bilder wieder eingetauscht und in seinem Atelier behalten. Nach seinem Tode wurde es von seiner Mutter dem Louvre geschenkt.

Troyon war auf dem Gipfel seines Ruhmes angekommen. Schon seit 1849 verkaufte er seine Bilder, die er früher nur für wenige hundert Francs hatte losschlagen

können, für mindestens ebensoviel Tausende. Und da er rastlos arbeitete und die Arbeit ihm erstaunlich rasch von den Fingern ging, war er zu einem ansehnlichen Vermögen gekommen. So konnte er 1856 daran denken, sich mitten in Paris ein Haus mit einem großen Atelier, einem Garten und Stallungen für einige Haustiere zu bauen, um jederzeit im Freien Studien für seine Gemälde machen zu können. Natürlich war es nicht leicht, gleich das Geeignete zu finden. Schließlich gelang es ihm, von der Stadt Paris nahe dem Boulevard Rochechouart ein Terrain von 1600 oder 1800 Quadratmetern, das bis dahin als Lagerplatz für Pflastersteine gedient hatte, für einen verhältnismäßig nicht allzuhohen, aber immer noch recht ansehnlichen Preis zu erwerben. Ursprünglich wollte ihm ein Freund die Hälfte davon abnehmen; da dieser sie aber gegen die Verabredung weiter verkaufen wollte, nahm er sie schließlich selbst noch dazu. Allein das Grundstück kam ihm so auf gegen 100 000 Francs zu stehen. Kein geringerer als Viollet-le-Duc, der als Theoretiker wie Praktiker gleich berühmte Architekt, übernahm die Ausführung des Baus. Dumesnil gibt uns in seinen „Intimen Erinnerungen" eine Beschreibung des Häuschens, das im Erdgeschoß das Speisezimmer, das Wohnzimmer und das Schlafzimmer, darüber das gewaltige, zehn Meter im Quadrat umfassende Atelier enthielt. Dieses hatte außer dem großen Nordlichtfenster eine meistens verdeckte, auf einen großen Balkon führende Fenstertür, von wo man eine herrliche Aussicht auf die Stadt genoß. Die Zimmer waren geschmackvoll und ohne aufdringlichen Prunk ausgestattet. Troyon besaß eine besondere Vorliebe für Fayencen, Porzellan und Teppiche. An das Haus stieß ein breiter, zugleich als eine Art Treibhaus dienender Torweg, der auf den Garten mündete, wo sich eine Anzahl einfacher Stallungen und ein großer Hühnerhof, zahlreiche Obstbäume und ein großer Rasenplatz mit einem von allerlei Federvieh belebten Teiche befanden. Schon vorher hatte er sich auf einer Besitzung in Sèvres unmittelbar am Park von Saint-Cloud ein andres Atelier mit einer kleinen Wohnung errichten lassen, wohin er jeden Freitag oder Sonnabend ging, um über den Sonntag hinweg in der Nähe seiner Mutter zu sein.

Troyon sollte sich seines reizenden Besitzes, den er allein mit seiner Kunst erworben hatte und auf den er nicht wenig stolz war, nicht lange erfreuen. Im Frühjahr 1858 konnte er schon in seinem neuen Atelier arbeiten, die Wohnung aber bezog er erst im folgenden Frühjahr. Damals aber hatten sich schon die ersten Symptome jenes furchtbaren Leidens eingestellt, das ihn in der Blüte seiner Jahre dahinraffen sollte. Es dürfte kaum angebracht sein, hier bei den Ursachen und dem Verlauf dieser Krankheit länger zu verweilen. In der ersten Zeit hat er noch einige gute Gemälde gemalt, so z. B. den prächtigen „Hund mit der Wildente", von dem noch die Rede sein wird, aber die rechte Frische und Schaffensfreudigkeit waren dahin. Von einer Reise nach den Pyrenäen, die er im Sommer 1859 unternommen hatte, brachte er fast nichts heim; dagegen malte er 1860 in Honfleur ein großes Seestück mit einem wundervoll leuchtenden, leicht bewölkten Himmel ganz nach der Natur. Von den Salons hielt er sich vollkommen fern und beschickte nur einige auswärtige Ausstellungen. So fanden sich 1860 Bilder von ihm in Brüssel, Lyon, Bordeaux und Troyes, 1861 in Bordeaux, Limoges, Antwerpen und Brüssel. Die Gemälde, die er 1860 und 1861 bei Goupil auf dem Boulevard des Italiens ausstellte, waren größtenteils älteren Datums. Die verschiedenen Badekuren und Wasserheilkuren, die ihm die Ärzte verordneten, 1861 in Wiesbaden, 1862 in Uriage, 1863 in der Schweiz, blieben ohne durchgreifenden Erfolg. Ende 1863 begann die vollkommene Lähmung des Körpers, im April des folgenden Jahres brach der Wahnsinn aus, so daß er in das Irrenhaus von Vanves gebracht werden mußte. In der ersten Zeit vermochte er hier wohl noch Einzelheiten zu malen, aber diese nicht mehr zu Gemälden zusammenzusetzen. Daß er z. B. Kühe auf die Bäume gesetzt habe, wird von verschiedenen Seiten erzählt. Später tauchte er nur noch zuweilen den Daumen in die Tinte und skizzierte etwas Unentzifferbares damit. Als es seiner Mutter nach acht Monaten erlaubt wurde, ihn zu sich nach Hause zu nehmen, war er kaum mehr ein Lebender: ohne die Kraft sich zu rühren, fast ohne einen Funken von Bewußtsein. So ist er am 20. März 1865 gestorben, oder vielmehr hat er zu

Abb. 15. Weide in der Normandie. (Zu Seite 97.)

Abb. 16. Kühe an der Tränke. Sammlung Thomy-Thiéry im Louvre. (Zu Seite 97.)

sterben aufgehört, wie sein Freund Dumesnil sagt, der diese trübe Leidensgeschichte ausführlich beschrieben hat. Auf dem Montmartrefriedhof liegt das mit einem einfachen Medaillon geschmückte Grab, das seine und seiner Mutter Gebeine umschließt.

„Sehr groß und solide, weder fett noch mager, wohl proportioniert, wenn auch die Schultern ein wenig gedrängt waren, war Troyon so recht ein Kraftmensch, nach der volkstümlichen Ausdrucksweise; seine Gesichtsfarbe war matt mit einem Stich ins Bräunliche, die dunkel kastanienbraunen, leicht gewellten Haare trug er nach der Mode der Zeit halblang über die Ohren; den Bart ließ er ganz, aber nicht sehr lang wachsen. Seine ziemlich kleinen und zurückliegenden Augen hatten viel Ausdruck und verrieten Verstand, Güte und Feinheit; die Nase war dick und stark gebogen. Ein Zug von Sinnlichkeit lag in dem Gesichtsausdruck; übrigens war sein allgemeines Wesen das eines guten Jungen, und das war er in der Tat. Mit seinem zutulichen, zur Fröhlichkeit geneigten Charakter, seinem einfachen Wesen ohne jegliche Steifheit und Pose, zog er sich sofort die Sympathien zu; zurückgezogen und selbst ein wenig scheu, pflegte er nicht viel zu reden und gab sich nur im intimsten Kreise unter einer kleinen Zahl von Freunden ganz hin, besonders wenn er von der Kunst sprach, und dann kam er bei der Verteidigung seiner Überzeugungen ins Feuer."

Mit dieser Schilderung aus einer befreundeten Feder vergleiche man diejenige, die Jules Breton in seiner Lebensbeschreibung entworfen hat: „Er war groß, breitschultrig, leicht kurzsichtig, hatte einen kräftigen Hals, über vorspringenden Augenbrauenwölbungen

Abb. 17. Kühe am Waſſer. Muſeum in Rouen. (Zu Seite 97.)

eine nach der Mitte zu ein wenig eingebogene Stirn, eine dicke und lange Naſe, die ihn ein wenig ſeinen Widdern ähneln ließ. Sein Geſichtsausdruck war offen und beinahe rauh, ſeine Sprache die der Vorſtadt. Der Geſamteindruck aber war gut und ſympathiſch und milderte alles, was ſein Ausſehen Gemeines hätte haben können."

Auch die andern wiſſen nur Rühmliches von ſeinem Charakter zu erzählen. So ſehr er das Geld liebte, war er doch keineswegs geizig. Mehr als einer ſeiner Freunde konnte dies in der Not erfahren. Wie Corot ſchätzte er eben das Geld nicht um ſeiner ſelbſt willen, ſondern nur, weil es ihm Freude machte recht viel ausgeben zu können. Auch ſonſt unterſtützte er andre Künſtler gern mit Rat und Tat. Als während der Revolution von 1848 kein Menſch ſich um die ſchönen Künſte kümmerte, lief er von Haus zu Haus, um armen Kollegen Unterſtützung oder Aufträge zu erwirken. Seiner Bedeutung als Künſtler voll bewußt, bewahrte er doch ſtets eine gewiſſe Beſcheidenheit. Oftmals betonte er, daß keins ſeiner Gemälde das Ideal erreiche, das er in der Seele mit ſich herumtrug; und von ſeinen Schülern pflegte er zu ſagen, daß er mehr von ihnen als ſie von ihm gelernt hätten. Andre Talente wußte er vollauf zu würdigen. In ſeinem Nachlaß befanden ſich vier Bilder von Théodore Rouſſeau, fünf von Millet, fünf von Diaz. Auch Werke von Delacroix, Corot, Dupré, Boudin, Iſabey, Ziem und manche andre waren, teils durch Kauf, in der Mehrzahl wohl durch Tauſch in ſeine Galerie gekommen. Wie er in den Beſitz des berühmten „Rauchfroſtes" von Rouſſeau gelangte, iſt in deſſen Biographie erzählt worden. Dagegen fand er für die „Parfümeure", die äußerlich geſchickten aber ganz unperſönlichen Wiederholer abgeleiteter Formeln, oft Worte voll beißender Satire. Das Weib ſcheint in ſeinem Leben, mit einer einzigen

Ausnahme in der letzten Zeit, keine bedeutende Rolle gespielt zu haben, wenigstens hat er sich nie dauernd gefesselt. Seine ganze Zärtlichkeit galt seiner Mutter, und diese hat sie ihm über das Grab hinaus in rührendster Weise vergolten.

* * *

Fast zwanzig Jahre des Lernens und kaum ein Dezennium der vollen Meisterschaft; das Ende in einem Alter, wo Corot kaum begonnen hatte ganz er selbst zu werden: das erscheint wenig. Aber wieviele, die uns Großes hinterlassen haben, sind vom Glück noch viel weniger begünstigt worden! Jedenfalls hat Troyon die Zeit, die ihm zur Verfügung stand, redlich ausgenutzt und mit seinem Pfunde aufs beste gewuchert. Sein Schüler van Marcke und andre haben uns erzählt, ein wie unermüdlicher Arbeiter er

Abb. 18. An der Tränke.
Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York. (Zu Seite 97.)

war. Besonders die vier Monate, die er im Sommer außerhalb von Paris zuzubringen pflegte, bald in der Normandie oder der Bretagne, bald auf dem Gute seines Freundes in der Touraine, wurden bis auf die letzte Minute ausgenutzt. Es kam vor, daß er im Verlaufe mehrerer Wochen, ja Monate nicht einen einzigen Tag pausierte. Und dabei stand er um 6 Uhr des Morgens auf und ruhte nur nach dem Gabelfrühstück ein Stündchen.

Wir haben schon gesagt, daß er im Grunde genommen Autodidakt war. Von den akademischen Regeln hat er jedenfalls nie viel verstanden und gehalten. Sein fortwährender Aufenthalt in der freien Natur, die stete Beobachtung aller Erscheinungen in ihr, die Sicherheit seines Auges ersetzten sie ihm vollkommen. In seiner ersten Periode und besonders in der Übergangszeit von der ersten und zweiten hat er viel und sehr gewissenhaft gezeichnet, später immer weniger und immer freier und kühner. Eine Anzahl dieser Handzeichnungen sind dem Museum von Besançon vom Maler Gigoux

Abb. 19. Kühe im Wasser.
Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York. (Zu Seite 97.)

geschenkt worden, neun andere, von denen wir die meisten für diese Monographie zum erstenmal haben photographieren lassen, sind vor einigen Jahren, ebenfalls durch eine Schenkung, ins Museum von Rouen gelangt. Die Weltausstellung von 1889 enthielt nur ein Pastell von ihm, die von 1900 drei Zeichnungen. Hin und wieder trifft man einige in Privatsammlungen, so z. B. bei dem berühmten Porträtmaler Bonnat in Paris, zuweilen tauchen auch einige in den öffentlichen Versteigerungen auf. Seine Zeichnungen sind keine ausgeführten Kunstwerke, wie sie Millet oft machte, sondern reine Studien

Abb. 20. Studie zu der „Weißen Kuh". (Zu Seite 98.)

oder Fixierungen plötzlicher Eindrücke. Einzelne Tiere oder Gruppen von Tieren, Bäume, Wolkenstudien finden sich neben Kompositionsskizzen. Von den letzteren bietet „Die Fähre" (Abb. 5) ein gutes Beispiel. Sie erinnert etwas an die Art, wie Liebermann derartige Szenen festzuhalten liebt. Eine der schönsten Zeichnungen ist die Himmelsstudie (Abb. 6); wie da der Kampf der Wolken gegeben ist und wie sich aus ein paar knappen Strichen eine unendliche Landschaft entwickelt, das ist gleich bewundernswert. Leider wirkt unsre Reproduktion bei weitem nicht so kräftig wie das Original. Sehr groß und charakteristisch aufgefaßt sind die Bäume, in der Konstruktion der Stämme und Zweige wie im Laubwerk. Man beachte übrigens die Verschiedenheiten unsrer drei Abbildungen. Nr. 7 erinnert mit seiner schönen Silhouette ganz an die klassische

Schule; Nr. 8 ist vielleicht in Anlehnung an ein Bild Duprés entstanden, so sehr erinnert es im Geist und in der Komposition an die Schöpfungen dieses Meisters; bei Nr. 9 war es dem Künstler offenbar in erster Linie um die Beleuchtung und um den Durchblick zu tun. Und wie vortrefflich sind die Gänse mit ein paar flüchtigen Strichen

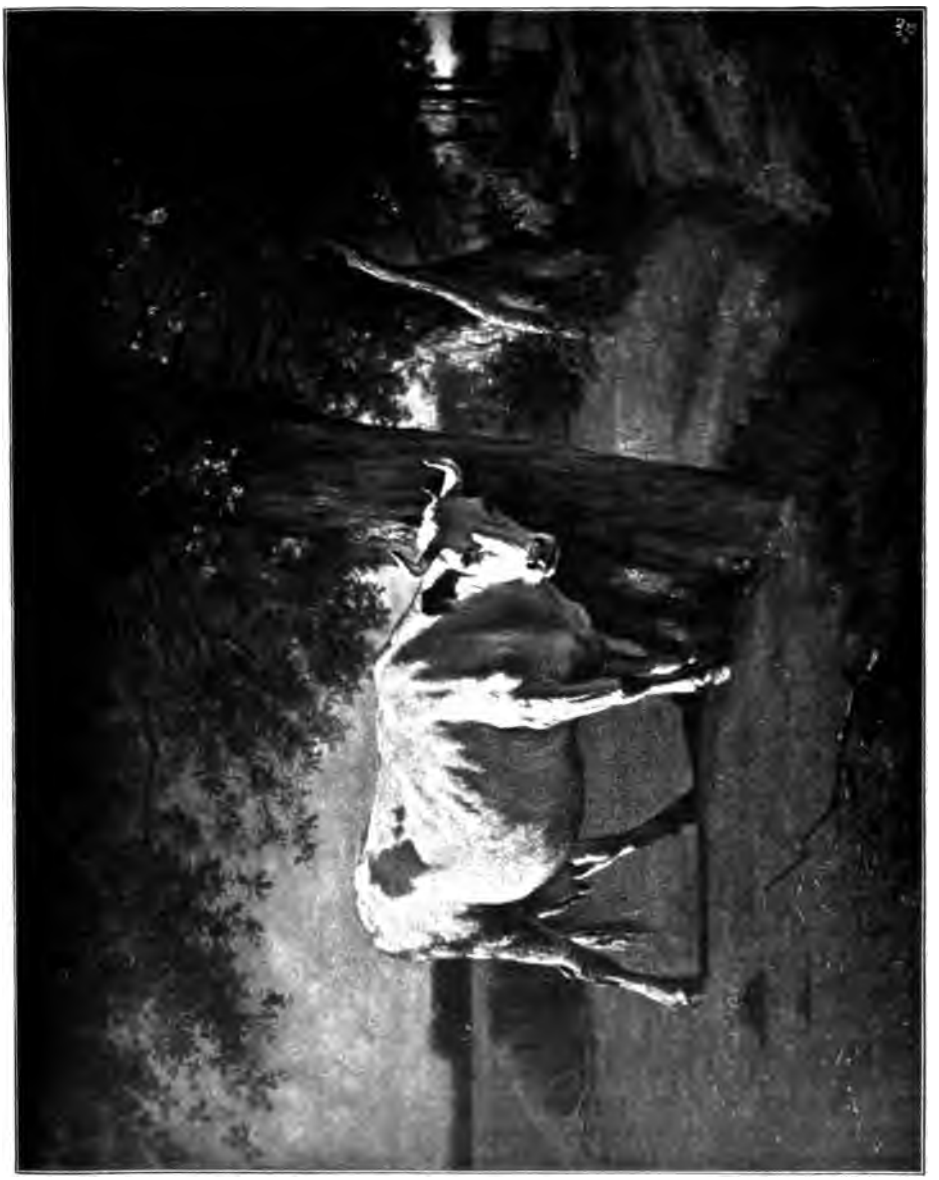


Abb. 21. Die sich tragende Kuh.
Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York. (Zu Seite 98.)

in ihren Bewegungen erfaßt! (Abb. 10.) Troyon liebte es mit Kohle oder Bleistift auf ziemlich derbem, graugelblich- oder bläulichgrauem Papier zu zeichnen und dann die Lichter mit weißer Kreide oder Deckfarbe aufzusetzen. Andre Farben sind seltner bei ihm.

Von seinen Pastellen ist schon die Rede gewesen. Auch einige Aquarelle gibt es von seiner Hand. Zehn von ihnen kamen bei der Versteigerung seines Ateliers mit

unter den Hammer, kleine wenig bedeutende Arbeiten, die zusammen kaum 500 Francs erzielten. Ganz in seinem Elemente aber fühlte er sich doch erst, wenn er den Pinsel in der Hand hatte. In seinen späteren Jahren malte er immer alla prima und mit einer verblüffenden Sicherheit, meist ohne zuvor irgendeine Zeichnung auf die Leinwand entworfen zu haben, ausschließlich mit dem Borstenpinsel. Erde und Himmel, Bäume, Wasser und Tiere entstanden so aus dem Nichts, fast immer am richtigen Platze und im richtigen harmonischen Tone. Die Farben seiner Palette waren wenig zahlreich, und er verwendete sie fast immer im natürlichen Zustand, höchstens mit Hinzufügung von etwas Terpentin oder Trockenöl. Sein Schüler van Marcke hat uns die Zusammensetzung seiner Palette überliefert: Terra di Siena im natürlichen und im gebrannten Zustand, gelber Lack, Rotbraun, rosa Lack, Zinnober, indischer Ocker, Veroneser Grün, Smaragdblau, Preußisch Blau, Erdpech, Elfenbeinschwarz, Neapelgelb, Weiß, gelber Ocker, Kobaltblau. Daher haben denn seine Gemälde auch diese Kraft und Unmittelbarkeit der Wirkung. Besonders an Cuyp wird man oft vor ihnen erinnert.

Mehr noch als bei Corot muß man in seinen Werken sichten. Auch er ließ sich, als er zur Berühmtheit gelangt war, zuweilen verführen, zu rasch und zu flüchtig zu arbeiten. Oftmals hat er nach irgendeiner Studie, die er gerade fand, rasch ein Bild zurechtgemacht, oftmals auch dasselbe Bild mit geringen Veränderungen, Vertauschung oder Hinzufügung einzelner Figuren, eilig wiederholt. Es wird uns erzählt, daß er zuweilen ein solches Bild in weniger als einem Tag malte und schon verkauft hatte, ehe es fertig war. Freilich setzte er dem Händler, der das unvollendete Bild von der Staffelei wegnehmen wollte, zunächst einigen Widerstand entgegen; allein dieser hatte so gute und überzeugende Gegengründe: es gäbe ja Liebhaber, die nicht mehr bezahlen könnten, denen müsse man dann so etwas zu bieten haben. Und dann war es ja auch ein so herrliches Gefühl, sechshundert oder achthundert Francs an einem Tage verdient zu haben, zumal für ihn, der in seiner Jugend der Armut so oft ins Gesicht geschaut hatte. „Da habe ich den Händler schön reingelegt," sagte er dann wohl triumphierend zu seinen Freunden. Aber die Händler wußten ganz genau, was sie taten; der größte Teil des Gewinnes blieb schließlich auf ihrer Seite. Daß er sich aber selbst dabei auch ausgezeichnet stand, wird dadurch bewiesen, daß seine Hinterlassenschaft auf etwa zwei Millionen geschätzt wurde. Allein die in seinem Atelier bei seinem Tode gefundenen Werke brachten beinahe eine halbe Million. Von mancher Seite ist ihm denn auch geradezu zum Vorwurf gemacht worden, er sei zu sehr auf seinen Gewinn bedacht gewesen und habe sich auf die Geschäfte trotz jedem Händler verstanden. Nun, was dabei heraus kommt, wenn ein Künstler den Geldgeschäften hilflos wie ein Kind gegenübersteht, haben wir bei Millet und Rousseau erfahren, die zeitlebens mit Gläubigern zu kämpfen hatten und zusehen mußten, wie Bilder mit Gold aufgewogen wurden, für die sie kaum ein Butterbrot erhalten hatten. Übrigens müssen ja, wie wir schon sahen, auch Troyons Gegner zugestehen, daß er von seinem Vermögen einen guten Gebrauch machte und nicht nur für seine Freunde, sondern auch für ärmere Künstler von seinem reich gedeckten Tisch etwas abfallen ließ.

Troyon ist nach allem, was wir gesehen haben, kein Tiermaler im gewöhnlichen Sinne. Er studiert nicht die Epidermis eines Tieres und seine Muskulatur mit der peinlichen Gewissenhaftigkeit eines Potter oder einer Rosa Bonheur, deren Bilder zuweilen die Nüchternheit einer naturwissenschaftlichen Illustration haben. Ihm ist es weniger um das Tier an sich zu tun wie um das Tier als belebendes und farbengebendes Element in der Natur; wie Corot seine Bäume nicht gleich dem Botaniker als Konglomerate von Stämmen, Ästen und Blättern, sondern als farbige Massen in Luft und Sonnenschein faßte. Ebenso machte er aus den Tieren auch nicht eine Art Halbmenschen mit menschlichen Fehlern und Tugenden wie sein berühmter Zeitgenosse Landseer. Wer das Anekdotische in der bildenden Kunst liebt, wird bei ihm nicht auf seine Rechnung kommen. Aber wiederum faßte er sie auch nicht als bloße Farbenflecke auf, sondern freute sich an allen ihren Eigenschaften und Besonderheiten. Daher stammt denn auch die verschiedene Beurteilung seiner Tiere. Vielen seiner Zeitgenossen waren sie zu allgemein gehalten, zu wenig

Abb. 22. Schäfer, der seine Herde heimführt. (Zu Seite 99.)

Abb. 23. Das Neugeborene. (Zu Seite 100.)

individualisiert, zeichnerisch zu wenig durchstudiert. Auch Troyons Freund Barye, wohl der größte Tierbildhauer des neunzehnten Jahrhunderts, war dieser Ansicht und beklagte es, daß er nicht bei der Landschaft geblieben sei, in der seine eigentliche Kraft liege. Neuere, die die Blüte des Impressionismus miterlebt hatten, fanden sie umgekehrt zu aufdringlich, zu selbstgefällig. Das ist wohl das beste Zeichen dafür, daß er die richtige Mitte eingehalten hat. Courbet, Decamps, Daubigny, die alle mehr oder minder oft Tiere gemalt haben, folgten denselben Grundsätzen.

Auch Troyon ist wie Corot weit vielseitiger als die anzunehmen geneigt sind, die nur eine beschränkte Anzahl seiner Werke kennen. Während z. B. sein Zeitgenosse Charles Jacque fast ausschließlich als Schafmaler in der Kunstgeschichte fortlebt, beschränkt sich sein Schaffen durchaus nicht auf die Ochsen und Kühe, an die man zuerst bei seinem Namen denkt. Die Wildheit und Geschmeidigkeit der Raubtiere, die Barye und Delacroix mit solchem Eifer studierten, reizten ihn zwar ebensowenig wie die Hirsche und Rehe, deren bräunliches Fell sich auf Courbets und Chintreuils Bildern so harmonisch mit dem Waldesgrün vermählt. Aus seinem ganzen Werke sind mir wenigstens nur ein paar Fuchsbilder und ein einziges Damwild bekannt. Im allgemeinen widmete er seine Kunst den Haustieren — auch darin ein echtes Glied der Schule von Barbizon, die ja gerade an den Dingen der nächsten Umgebung die Schönheit aufzudecken bemüht war.

Das geläufigste Tier war ihm allerdings das Rind, dessen schöne breite Silhouette sich so prächtig den Linien der Flachlandschaft anschmiegt, das so gravitätisch in seinen

Abb. 24. Das Zusammentreffen der Herden. Sammlung Thomy-Thiéry im Louvre.
Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York. (Zu Seite 100.)

Bewegungen ist und so wundervolle starke und doch diskrete Farben besitzt: ein tiefes samtenes Schwarz, ein sattes volles Braun, ein leuchtendes Rotbraun, ein zartes Hellbraun oder ein prächtiges warmes Weiß, abgesehen von allen den gefleckten Arten. Da er es so vollkommen beherrschte, finden wir es naturgemäß gerade auch auf manchen der erwähnten flüchtigen Bilder. In den Sammlungen, bei den Händlern und auf den Versteigerungen kehren sie immer wieder, diese auf dem Grase lagernden und behaglich wiederkäuenden, am Troge schlürfenden oder weidenden Tiere, meist zu zweien oder dreien,

Abb. 25. Die Rückkehr der Herde.
Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York.
(Zu Seite 100.)

oftmals ziemlich konventionell und zuweilen sogar flau wiedergegeben. Anderseits sind sie aber auch die Hauptfiguren auf seinen allerschönsten und unvergänglichsten Bildern. Von dem großen Louvrebild, auf dem sie so majestätisch mit dampfenden Nüstern einherschreiten, ist schon die Rede gewesen, ebenso von den Höhen von Suresnes und dem Tal der Touques. Am nächsten wäre ihnen der „Übergang über die Furt“ anzureihen (Abb. 11), eins der Hauptstücke der unvergleichlichen Sammlung Chauchard, die, wie schon erwähnt, mit der Sammlung Thomy-Thiéry im Louvre um die Palme ringt, die schönsten Werke unsres Meisters zu besitzen. Das aus dem Jahre 1860, also aus seiner letzten guten Zeit stammende Bild mißt beinahe einen Meter in der Höhe.

Abb. 26. Losgelassene Jagdhunde.
Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York. (Zu Seite 100.)

Auch auf ihm fesseln wieder nicht die Tiere den Blick allein oder auch nur in erster Linie, sondern das ganze aus Luft und Sonne, Bäumen und Lebewesen gewobene Bild nimmt uns gefangen. Wie prachtvoll wird der Blick über die Rücken der vordersten Tiere den Weg entlang, den rechts lichtüberflutete junge Bäume begrenzen, in die duftige Ferne geführt, und wie läßt die Silhouette des mächtigen dunklen Baumes links diese Ferne zurückweichen! Das ist die rechte Art der Komposition. Und nicht minder schön ist die Lichtführung, das leichte Spiel der Sonnenstrahlen auf den vorderen Tieren, das helle Licht, das auf die rotgefleckte und die weiße Kuh rechts fällt, bis hinten die Landschaft förmlich in Sonne gebadet ist. Aus demselben Jahre stammt das etwa ebenso große Bild „Ochsen bei der Feldarbeit" (Abb. 12), sechs zu zweien vor einen Pflug gespannte Ochsen. Ein Bauer läßt die vorderen eine Wendung machen, ein andrer steht am Pfluge. Über der weiten Ebene hat sich ein Gewitter zusammengezogen, nur der Vordergrund wird von einem hellen Sonnenstrahl erleuchtet. Wenn sich das Interesse hier aber mehr auf die Tiere konzentriert, so ist die Gruppe doch prachtvoll mit der gewitterschwarzen Luft zusammengestimmt. Troyon voit toujours le tableau, jamais le morceau, hat schon Ch. Blanc gesagt. Bei der „Kuhweide" (Abb. 13) ist die Komposition ein wenig zerfahren; wenigstens wollen nach meiner Ansicht der Mann und die Tiere rechts nicht recht mit den wundervollen Kühen, einer roten und einer schwarzen, zusammen harmonieren. Sie sind zu groß, um das Interesse nicht zu zersplittern und doch nicht bedeutend genug, um es zu fesseln. Die Kühe an und für sich gehören zu Troyons schönsten Schöpfungen. Das Bild befindet sich jetzt in Amerika. Etwas kleiner und skizzenhafter gehalten sind die beiden ehemals zur Sammlung Secrétan gehörigen

Abb. 27. Ruhende Jagdhunde. (Zu Seite 100.)

Abb. 28. Der Hühnerhund. (Zu Seite 100.)

Bilder, die unsre Abb. 14 u. 15 bringen. Bei dem „Abstieg der Kühe“ scheint den Maler besonders der Gegensatz der hellen und dunklen Massen gereizt zu haben, die sich auf dem üppigen Grasboden durcheinander bewegen. Von den oberen Tieren gibt unsre nach einer alten Photogravüre hergestellte Reproduktion leider keine volle Vorstellung, da hier die dunklen Töne mit dem beschatteten Terrain ganz verschwimmen, und auch die schöne Wirkung der Silhouetten des Hirten und der Kühe gegen den heißen, von hell beleuchteten Wolken durchzogenen Himmel kann man nur ahnen. Auch bei der „Weide in der Normandie“ spielt die Landschaft die Hauptrolle, nicht zum mindesten der Hintergrund, auf dem man links am Ufer des Meeres ein Dörfchen und hellbeleuchtete Klippen erblickt. Mit besonderer Liebe ist das Licht auf den Tierleibern studiert. Von Troyons Lieblingsmotiv, der „Tränke“, bringen wir vier Beispiele (Abb. 16—19). Das schönste ist wohl das zur Sammlung Thomy-Thiéry gehörige; wenn es in späteren Jahrhunderten allein von seinen Bildern erhalten wäre, würde es von seiner Kunstart einen vollkommenen Begriff geben. Nicht der Kopf, sondern der Leib des prachtvollen Tieres im Vordergrunde zieht zunächst den Blick auf sich. Auf ihm ist das Licht gesammelt und von ihm scheint es über das ganze Bild auszustrahlen. Und mit welcher Kunst ist die Rückenlinie mit den Linien der entzückenden Landschaft zusammenkomponiert, ohne daß im leisesten die Idee irgendeines Schemas, irgendeiner geometrischen Figur entstünde! Bei dem kleinen Bilde in Rouen ist der halbe Leib der stehenden gescheckten Kuh mit dem weißen Kopf der andern in interessanter Weise kombiniert.

Aber wir wiederholen nochmals: das Tier iſt dem Meiſter in erſter Linie ein Kompoſitionsmittel, gewiß; ein wirkſamer Kontraſt gegen die Farben und die Linien der Landſchaft. Aber es ſinkt nicht zur Staffage herab, ſondern iſt eine unabtrennbare, durch nichts zu erſetzende Hauptſache. Mit welcher Freude, man möchte beinah ſagen Zärtlichkeit, gibt der Pinſel das ſchöne Fell wieder! Am deutlichſten kommt das allerdings natürlich in den Werken zum Ausdruck, wo ſich der Meiſter damit begnügt hat gewiſſermaßen das Porträt eines Tieres zu geben. Denn auch an ſolchen Bildern fehlt es nicht in ſeinem reichen Lebenswerk. Am berühmteſten ſind die „weiße Kuh“, die er ſelbſt für

Abb. 29. Hund mit wilder Ente. (Zu Seite 100.)

eins ſeiner gelungenſten Bilder erklärte (Studie dazu Abb. 20), und die „ſich kratzende Kuh“ der Sammlung Chauchard (Abb. 21). Bei der letzteren fällt der Blick ſofort auf das Auge des Tieres. Natürlich erhält der Kopf ſo mehr Ausdruck als ſonſt, aber es iſt der Ausdruck eines Tieres, nicht die Verpflanzung eines menſchlichen Gefühls in einen tieriſchen Körper. Es iſt deshalb faſt unbegreiflich, wie ein neuerer Kritiker ſchreiben kann, Troyon ſei großſprecheriſch, theatraliſch und falſch. Seine Perſonen und Tiere ſähen wenigſtens in den größeren Kompoſitionen immer aus, als übten ſie einen geſellſchaftlichen Beruf aus oder verrichteten eine prieſterliche Handlung.

Weit ſeltener als das Rind haben den Meiſter das Pferd und der Eſel gereizt. Zuweilen finden wir Pferde, wie im „Tal der Touques“, mit Kühen untermiſcht, hin und wieder auch eine größere Gruppe von Pferden allein, meiſt iſt es aber nur ein einzelnes Tier, auf dem der Bauer oder die Bäuerin die Herde begleitet. Und hier

können wir sogar die Beobachtung machen, daß er sie lieber von hinten als von vorn malt (Abb. 2). Es ist geradezu, als störten ihn die Köpfe dieser Tiere. Ein so schönes und edles Tier das Pferd ist, seine Bewegungen und die Linien seines Körpers sind zu lebhaft und zu graziös, um sich so den Linien der Landschaft anzuschmiegen. Wir finden sie darum auch bei den andern Tiermalern meist als Einzelfiguren und nicht in der Landschaft, ausgenommen bei den Sportbildern, Pferderennen usw., die aber nur ganz wenige Künstler wie Géricault und später Degas zu wahrhaft künstlerischer Höhe zu erheben vermocht haben. Auch sind die Farben hier bei weitem nicht in dem Maße nuanciert. Eine Ausnahme bilden in Troyons Werk die „Pferde an der Tränke", ein Bild, auf dem nicht weniger als vier Gruppen von Pferden, zum Teil stehend, zum Teil in der Bewegung, vereinigt sind. Etwas anderes ist es, wenn er das Pferd mehr

Abb. 30. Hühnerfütterung. Sammlung Thomy-Thiéry im Louvre. (Zu Seite 104.)

genreartig verwendet; so z. B. bei dem „Dorfschmied," der 1883 in Wien zur Versteigerung kam, oder bei dem „Pferd und Stallknecht" der Versteigerung seines Ateliers.

Dagegen hat Troyon mit großer Vorliebe das Schaf gemalt. Wir sahen ja schon, daß er mit Studien von Hammeln überhaupt seine Laufbahn als Tiermaler begann. Die feine Silhouette dieses Tieres scheinen erst die neusten Tierbildhauer für die Kunst recht entdeckt zu haben, wie August Gaul und der Franzose Peter. Es ist ja auch im Verhältnis zu den Dingen der umgebenden Natur zu klein, zu wenig monumental, um als Einzelwesen eine rechte Wirkung auszuüben. Um so reizvoller wirkt es als Herde. Was kann es Malerischeres geben, als solch ein Gewimmel von Tieren, das wie die Wellen eines leise gekräuselten Meeres auf und nieder geht! Keiner hat das besser empfunden als Troyons großer Zeitgenosse J. F. Millet. Auch Troyon hat in dieser Art die reizendsten Wirkungen erzielt. Aus einer verhältnismäßig frühen Zeit (1849) stammt das kleine Bild mit dem „Schäfer, der seine Herde heimführt", das aus der Sammlung Secrétan in die Sammlung Chauchard gelangt ist (Abb. 22). Über den

mit welken Blättern bedeckten Boden strömen die Schafe auf den Beschauer zu. Auf den Mittelgrund mit dem einen blauen Kittel tragenden Schäfer werfen hohe Bäume einen tiefen Schatten, dagegen strahlt der Hintergrund wieder in hellem Sonnenschein. Die Schafe sind hier noch etwas hart und nüchtern gemalt, der Himmel ist etwas bleiern. Etwa derselben Zeit scheint das „Neugeborene" anzugehören (Abb. 23). Der Himmel hat seine Schleusen geöffnet; eilends nimmt der Schäfer das Lämmchen unter den Arm und treibt die Herde heimwärts. Ein paar emporgestreckte Köpfe malen uns die Angst der scheuen Tiere. Viel reifer und schöner ist das „Zusammentreffen der Herden" der Sammlung Thiéry (Abb. 24), trotz seines ziemlich bescheidenen Umfangs eine der schönsten Perlen in des Meisters Werk. Auf einem ansteigenden Waldweg treffen Kühe auf eine herabkommende Schafherde, die scheu auszuweichen versucht. Tückisch kläfft der Schäferhund die großen Tiere an, die ihr Hirte vergeblich zurückzuhalten bemüht ist. Der Vordergrund liegt im Schatten, die hohen Bäume sind fast nur in Grisaille gemalt. So konzentriert sich das Interesse auf die Mitte, ein wahres Wunderwerk von Luft und Licht. Wie zittert das von rechts einfallende Sonnenlicht auf dem silbernen Staub, wie hüpft es auf dem Rücken der durcheinanderkribbelnden Tiere! Alles ist nur angedeutet, und doch ist alles wie greifbar vorhanden. Noch wäre das „Auge des Meisters" zu nennen, ein großes Bild mit einer schier unübersehbaren Herde, die beim Nahen des Gewitters sich durch einen Hohlweg zwängt, von dem zottigen Hunde bewacht, der auf einer kleinen Anhöhe postiert ist. Natürlich hat Troyon zuweilen auch kleinere Gruppen von Schafen gemalt, aber sie scheinen mir bei weitem nicht an die besprochenen Werke hinanzureichen. Nicht vergessen sei die prachtvolle Studie eines Widderkopfes, die kein geringerer als Waltner der Nachbildung durch die Radiernadel würdig befunden hat, wie denn unsres Meisters Werke immer wieder Radierer und Steinzeichner zur Wiedergabe begeistert haben. Wie trefflich Troyon Kühe und Schafe auf einem Bilde zu vereinigen weiß, davon legen außer dem Zusammentreffen der Herden auch noch einige andre unsrer Abbildungen Zeugnis ab, nicht zum mindesten die „Rückkehr der Herde" (Abb. 25).

Ziegen scheint Troyon nur in einigen wenigen Fällen gemalt zu haben, sie verhalten sich mit ihren allzuschlanken Formen und ihren spitzen Hörnern zu den Schafen etwa wie die Pferde zu den Rindern, sie wirken leicht ein wenig unruhig. 1857 brachte er aus der Touraine eine Studie von Ziegen mit, die Stockrosen auf einem Gartenbeet nach Herzenslust benagen; nach Dumesnil „ein Wunderwerk der Farbe". Zuweilen finden wir einzelne Ziegen zusammen auf einem Bilde mit Kühen oder Schafen. Ziemlich spät, aber dann mit um so größerem Erfolge, hat er sich dem eingehenden Studium der Hunde zugewandt. Auf den früheren Bildern spielen sie eine mehr oder minder nebensächliche Rolle, begleiten die Herden oder trotten neben ihrem Herrn her. Zuweilen sind sie auch etwas oberflächlich gemalt, so daß sie eher als störend empfunden werden. Vielleicht gab ihm die erwähnte kurze Reise nach England den ersten Anstoß zu seinen größeren Hundebildern; findet man doch nirgends schönere Exemplare als dort. Auch mag ihn der ungeheure Erfolg, den der damals allzuhoch gepriesene und heute vielleicht etwas zu wenig geschätzte Landseer mit den seinigen errang, dazu angespornt haben. Nicht daß ihn Landseer zur Nachahmung gereizt hätte; im Gegenteil, er fand dessen Auffassung viel zu sentimental, seine Malweise viel zu glatt und peinlich. Aber die Aufgabe, auf demselben Gebiete etwas anderes und vielleicht besseres zu leisten, mag ihn allerdings gelockt haben. Das erste Bild scheint der „Waldhüter" der Sammlung Ravené in Berlin gewesen zu sein, der seine vier Hunde auf einer von dünnbelaubten Bäumen umgebenen Waldlichtung loskuppelt; ein schönes Bild, das erst neuerdings noch von einem Berliner Radierer auf einem großen Blatte wiedergegeben worden ist. Die Weltausstellung von 1855 brachte dann nicht weniger als drei große Werke dieser Gattung: „Die losgelassenen Hunde" (Abb. 26); „Die ruhenden Jagdhunde" (Abb. 27) und „Die Hühnerhunde"; 1859 kam dazu „Der Hund mit dem Rebhuhn"; 1860 zwei andre Hauptwerke, „Der Hühnerhund" (Abb. 28) und „Der Hund, der eine wilde Ente gefangen hat" (Abb. 29). Unsre Abbildungen geben vier dieser Hauptwerke wieder, die

Abb. 31. Der Hühnerhof. (Zu Seite 104.)

zugleich die Hunde in vier verſchiedenen bedeutſamen Momenten zeigen: in der Unruhe des Harrens, im Augenblick der geſpannteſten Aufmerkſamkeit, in der vollſten Jagd nach der Beute und im Beſitz des erbeuteten Tieres. Man erkennt ſchon hieraus, daß ihm hier das Tier, viel weniger noch als bei den Rindern, keineswegs nur ein rein farbiger Vorwurf und Kompoſitionsfaktor war, ſondern daß er Anteil an ſeinem ganzen Charakter nahm. Aber wie durchaus frei von jedem anekdotiſchen Beigeſchmack ſind ſie trotzdem aufgefaßt! Da haben wir kein „vornehmes Mitglied der menſchlichen Geſellſchaft“ und keinen „Alexander und Diogenes“ vor uns, ſondern das Tier in ſeiner natürlichſten, einfachſten

Abb. 32. Die Truthahnhüterin.
Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York.
(Zu Seite 104.)

Haltung und Bewegung. Und wie treu und echt ſind dieſe Bewegungen. Wie ſtürmen dieſe beiden prächtigen Tiere davon, meint man nicht, die Beute zu ſehen, nach der ſie fahnden? Und doch kommt das rein Maleriſche darüber keineswegs zu kurz. Man beachte vor allem die Kunſt der Lichtführung: wie vollkommen das Gegengewicht iſt, welches das helle Fell in dem ſtrahlenden Himmel findet, und welchen Reiz dem Bilde die vom Rahmen abgeſchnittene Baumgruppe verleiht, deren Schatten den einen Hund noch bis zur Hälfte einhüllt. Ehe der Künſtler ans Detail geht, ehe die Formen noch entwickelt werden, ſind die Maſſen feſtgelegt, die dem Bilde trotz der heftigſten Bewegung das Gleichgewicht geben. Dieſelbe faſt mathematiſch genaue und doch nicht aufdringliche Diagonalkompoſition kann man bei dem „Hühnerhund“ beobachten, der vor Erregung

zittert und dessen Gebell man durch die gewitterschwüle Landschaft schallen zu hören vermeint. Auf den „Hund mit der Wildente", ein weiß und rötlichgelb gefleckes Prachtexemplar, war Troyon ganz besonders stolz. Sein Freund Dumesnil erzählt uns, daß er, während er daran malte, bei einer Vorstellung im Théâtre Français, wo von einem

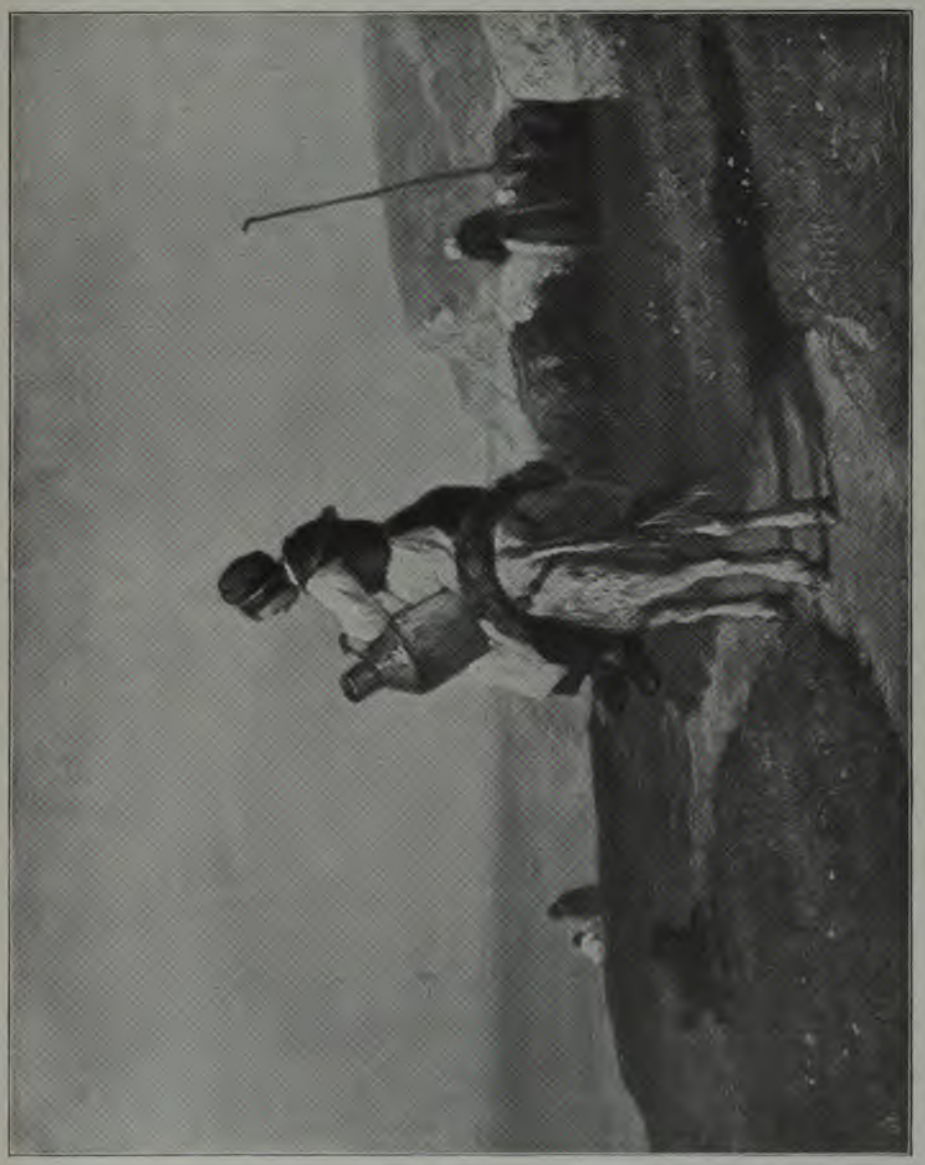


Abb. 33. Bäuerin auf dem Wege zum Markte. (Zu Seite 104.)

wunderschönen Hunde die Rede war, zu ihm gesagt habe: „Schade, daß er nicht auf der Bühne ist; ich hätte sehen mögen, ob er ebenso schön ist wie mein Caporal." Es ist zu bedauern, daß der Louvre unter seinen vielen schönen Troyons keins von diesen Hundebildern besitzt, die sich seinen besten Kuhbildern würdig anreihen.

Eine Ausnahmestellung nehmen Troyons Hühnerbilder ein. Bei dem kleinen Federvieh kann er natürlich nicht mit großen Massen operieren, auch als ganzes Volk machen

sie keine rechte Wirkung. Wenn er sie verwendet, so geschieht es aus reiner Freude an ihrem bunten Gefieder und ihrem fröhlichen Gewimmel. So ist denn auch die „Hühnerfütterung" der Sammlung Thiéry das in der Farbe lebhafteste Bild, das ich von dem Meister kenne (Abb. 30). Die Strenge der Komposition ist durchbrochen, das Auge wird nicht völlig festgehalten, sondern wandert auf dem ganzen Gutshof mit all seinen freundlichen Genreszenen umher, von dem Hühnervolk mit dem stolzen Hahn, das so gierig die eben hingeschüttete Nahrung sammelt, zu den fetten Schweinen, dann zu dem Heuwagen und schließlich an den dünnbelaubten herbstlichen Bäumen vorbei hinaus ins freie Feld, über dem ein heißer Spätsommerhimmel thront. Die fette, kräftige Malerei verrät sofort unsern Meister, sonst wäre man versucht, an ganz andre Namen zu denken. Viel straffer zusammengehalten ist der „Hühnerhof" (Abb. 31), der ehemals zur Sammlung Secrétan gehörte. Man wird bei ihm unwillkürlich an manche Bilder von Millet erinnert. Die Hauptsache ist hier das reizende Spiel der Sonnenstrahlen, auf dem unruhigen Hühnervolk vorn wie auf dem kleinen Häuschen, dessen Tür die junge Bäuerin zu schließen im Begriff ist. Eine kleine Perle ist die „Truthahnhüterin" der Sammlung Thiéry (Abb. 32), eine Abart der zahlreichen Gänsehüterinnen, die Troyon gemalt hat. Das strahlende Weiß der Tiere, unter denen sich nur wenige schwarze befinden, gibt die Grundnote an, zu der sich zunächst das feine Rot ihrer Hälse und Köpfe gesellt. Das hellgrüne Mieder des Mädchens und ein blaues Schleifchen in ihrem Haar vollenden die zarte, silbrige Harmonie, die von den leichten Nebeln des frühen Morgens wie in einen durchsichtigen Schleier gehüllt wird. Und ein reizendes kleines Bild mit vier verschiedenfarbigen Hennen und einem Hahn auf der Schwelle eines Hühnerhofes wurde 1896 bei der Vente Lefebvre mit versteigert. Von den Entenbildern des Meisters ist wohl die „Mare aux Canards" (ehemals Sammlung Dreyfus de Gonzalès) das bekannteste: ein kleiner Teich mit elf Enten; weiter hinten eine Farm, Bäume und Gebüsch. An dem Teiche führt ein Weg hin, den ein mit Pferden bespannter Heuwagen einnimmt. Hier seien auch gleich „Die Schwäne" eingefügt, wohl die einzige erhaltene unter den dekorativen Arbeiten Troyons. Wie von einer drohenden Gefahr aufgescheucht, recken zwei Schwäne ihre Hälse empor und entfalten die mächtigen Flügel. Der ganze Hintergrund wird von Schilf und Blattwerk ausgefüllt, das nur die Blüten von Schwertlilien und Wasserviolen harmonisch beleben. Troyon hatte das fast zwei Meter hohe Bild für das Speisezimmer seines Freundes Loisel gemalt.

Neben Troyons Tieren wird auch die Frage nach seinen menschlichen Figuren laut. Da hat die Antwort weit weniger enthusiastisch zu lauten. Es ist seltsam, mit welchen Schwierigkeiten hier der Meister zu kämpfen gehabt hat, der seine Kühe und Hunde nicht nur in der Ruhe, sondern auch in der Bewegung so vollkommen beherrschte. Allerdings hat er noch später als bei den Tieren angefangen, sie in einem größeren Maßstab auf seinen Bildern zu verwenden. Die einfache Silhouette einer reitenden Bäuerin (Abb. 33) oder eines stehenden Bauern gelang ihm wohl in den meisten Fällen. Auch seine Jagdhüter und seine Hirten und Erntearbeiter stehen oft ganz gut auf ihren Füßen. Aber auch hier finden sich schon zuweilen die seltsamsten Flauheiten und Unsicherheiten. Das Mädchen, das auf der „Weide am Walde" (Abb. 34) ihrer Kuh eben einen Schlag versetzen will, erscheint nicht ganz überzeugend, und der Hirt auf der „Kuhweide" (Abb. 15) hat eine wenig glückliche Silhouette. Andre Beispiele wird der Leser selbst finden. Schlimm aber war es, wenn der Meister Menschen in der Bewegung schildern wollte. Der Hirt auf dem „Zusammenstoß der Herden" (Abb. 24) verschwindet glücklicherweise im Schatten des Vordergrundes fast ganz, aber der den Abhang hinunterspringende junge Bauer auf den Höhen von Suresnes stört geradezu den Eindruck dieses herrlichen Bildes. Daß Troyon die menschliche Figur studiert hat, wissen wir von den Schäferstücken seiner Jugend her, und auch später kam es wohl noch vor, daß er einen weiblichen Akt malte oder eine Gruppe von Bettlern skizzierte. Selbst die Mutter, die ihr Töchterchen stricken lehrt, das beliebte Milletsche Motiv, finden wir unter seinen Werken. Zerbrechen wir uns nicht den Kopf darüber. Andre große Landschafter waren überhaupt nicht imstande eine Figur zu zeichnen, sondern ließen sie von andern in ihre Bilder setzen.

Abb. 34. Weidende Tiere am Waldrand.
Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York. (Zu Seite 64.)

Als Landschafter war Troyon ein echter „Barbizoner“. Wie sie alle brauchte auch er nicht weit zu gehen, um Motive für seine Bilder zu finden. Die nächste Umgebung von Paris gab ihm reichlich, was er suchte: grüne Matten, leicht gewellte Höhenzüge, Bäume, weite Horizonte. Wenn er trotzdem, wie wir sahen, im Sommer meist nach der Normandie oder der Touraine ging, so geschah es, um allen Verpflichtungen der Familie und des Freundeskreises zu entrinnen, ganz seiner Arbeit leben zu können. Vor allem waren ihm die weiten Horizonte unentbehrlich. In den Bergen fühlte er sich beengt. Als er 1855 nach einem starken Anfall von Bronchitis das mitten in den Alpen des Dauphiné liegende Bad Uriage aufgesucht hatte, bekam er geradezu Heimweh. „Diese Berge machen mich traurig, und ich habe keinerlei Lust zu malen und zu zeichnen.“ Ähnlich erging es ihm in der Schweiz und in den Pyrenäen. Es ist denn auch eine durch die Kunstgeschichte bewiesene Tatsache, daß das Hochgebirge keine besonders dank-

Abb. 35. Die Höhen von Suresnes. (Zu Seite 106.)

bare Aufgabe für den Landschaftsmaler darstellt. Die dünne Luft läßt die Umrisse scharf erscheinen und vernichtet die zarten Nuancen der Luftperspektive, also das Hauptmittel, mit dem er den Raum auszudrücken vermag. Wie soll er überhaupt einen vollkommenen Begriff von der gewaltigen Größe geben? Selbst Segantini, der größte Alpenmaler, ist in erster Linie ein Maler der Einsamkeit des Hochplateaus und nicht der Berge. Auf unsern sämtlichen Abbildungen finden wir nur einen höheren Berg, nämlich auf dem „Abstieg der Kühe“ (Abb. 14). Er ist keineswegs um seiner selbst willen gemalt, sondern hat nur den Zweck einer abschließenden Kulisse. Der Vollständigkeit wegen sei indessen erwähnt, daß 1874 ein „Souvenir des Pyrénées“ von ihm mit einem Bären und einem Adler über einem Gießbach zwischen Felsen versteigert wurde.

Das Schönste an Weiträumigkeit hat Troyon auf den „Höhen von Suresnes“ geleistet, einem Bilde, das nicht nur in seinem Lebenswerke, sondern überhaupt in der Geschichte der Landschaftsmalerei einen Höhepunkt bezeichnet (Abb. 35). Mächtige Wolkenschatten lagern über dem Seinetal im Mittelgrunde. Dahinter tritt leuchtend die Brücke von Saint-Cloud heraus, rechts davon der Ort gleichen Namens mit seinem spitzen Kirchturm,

links Boulogne mit seinem Walde. Und weiter verliert sich der Blick auf den im Dufte verschwimmenden Höhen von Meudon. Diese herrliche, weite Landschaft hat eine geradezu zauberhafte Suggestivkraft. Alles in ihr ist nur mit wenigen Pinselstrichen angedeutet, und doch liegt alles greifbar deutlich da. Sie erscheint wie eine Zusammenfassung, wie ein hohes Lied der lieblichen Umgebung von Paris.

Abb. 36. Der Zaun. Sammlung Thomy-Thiéry im Louvre. (Zu Seite 107.)

Kaum minder prächtig ist das breite, von sanften Hügelzügen abgeschlossene Tal auf dem „Zaun", die jetzt gleichfalls in den Louvre gelangt ist (Abb. 36). Gewissermaßen als Distanzmesser hält in einiger Entfernung hinter dem Pfuhl, aus dem eine rote, eine schwarze und eine falbe Kuh trinken, ein Bauer auf seinem Schimmel. Dahinter tauchen, immer winziger werdend und schließlich mit dem grünen Wiesengrunde

Abb. 37. Übergang über die Furt. Sammlung Thomy-Thiéry im Louvre.
Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York. (Zu Seite 108.)

fast in eins übergehend, immer neue Gruppen von Kühen auf, bis am fernen Horizonte Wiese, Hügel und Himmel zusammenzufließen scheinen. Und wie entzückend ist die Kette der Bäume und Gehöfte rechts am Fuße der Hügel gegeben! Der Himmel ist bewölkt, rechts geht ein Regenschauer nieder. Nur die Holländer und Théodore Rousseau vermochten auf so kleinem Raum so unendlich vieles vor das Auge zu zaubern ohne kleinlich zu wirken.

Noch großartiger, weil noch einfacher ist die Landschaft auf dem „Wege zur Arbeit" im Louvre (Abb. 3). Die Hirtin mit ihren Kühen links, die Bäume rechts, alles ist nur da, um den Blick weiter und immer weiter zu führen, den Begriff der Unendlichkeit zu geben. Sonne und Ebene, die taufrische, mit kurzem, struppigem Gras bewachsene, von Furchen durchzogene Erde, die der Sonne entgegenjauchzt, ihre Strahlen gierig einatmet, das ist alles. Hier gibt es nur einen Vergleich: Millets Ebenen; nur daß Troyon nichts von der großen Schwermut des Bauernmalers hat. Da ist nichts von den kleinen Mitteln und kleinen Wirkungen so vieler neuerer Bilder, die wohl einen reizenden Eindruck auf die Netzhaut ausüben, deren Interesse aber mit dem Rahmen erlischt. Es ist mit seinen Bildern wie mit den Wellen eines stillen Wassers, in das man einen Stein geworfen hat. Die Wellen gehen weiter und weiter, und jenseits des Rahmens ahnt man das All.

Die genannten Motive sind dem Binnenlande entnommen. Aber auch, wenn er die Ufer des Meeres aufsuchte, ging er ähnlichen Motiven nach. Selten war es ihm um das Meer selbst zu tun, sondern er malte die fruchtbaren, salzigen Wiesen, die Dünen und Ortschaften und ließ nur im Hintergrunde einen Streifen Wassers erscheinen, um die Idee der Unendlichkeit zu verstärken. Auch das große, gegen das Ende seiner Laufbahn in Honfleur gemalte Bild ist kein Seestück im gewöhnlichen Sinne. Das Wasser, nicht das eigentliche Meer, sondern die zum Meeresarm verbreiterte Seine, nimmt nur den linken Teil ein; rechts erblickt man Bäume, Häuser und Hügelzüge. Bezeichnend für diese Art ist der „Übergang über die Furt" der Sammlung Thiéry (Abb. 37). Die Schafe, denen eine hellbraune Kuh auf den Fersen folgt, sind unter Führung ihres

Hirten im hellblauen Kittel schon fast alle am jenseitigen Ufer. Der schwarze Schäferhund ist weiter zurückgeblieben und blickt sich nach einer großen weißen Kuh um, die ein barfüßiger Junge — auch diese Figur sieht etwas nach Modellpose aus — mit dem Stecken antreibt. Neben ihr reitet auf einem grauen, weißmähnigen Pferde eine Bäuerin in dunkelbraunem Kleid mit grünen Ärmeln, blauer Schürze und rotem Schultertuch. Das Sonnenlicht fällt voll auf die weiße Kuh, während die andern Tiere nur einzelne Reflexe erhalten. Rechts beginnt es zu regnen, links schwebt nur eine weißgraue Wolke über dem alten Kastell, neben dem das Meer mit weißen Segeln sichtbar wird. Aus einer ähnlichen Gegend ist das Motiv unserer Abb. 38 mit der hohen „Falaise" entnommen, die ja für die französische Nordwestküste charakteristisch ist.

Finden wir so in den meisten größeren Bildern Troyons eine gewisse Übereinstimmung oder wenigstens Ähnlichkeit der Motive, so dürfen wir daraus nicht schließen, daß er an den anderen landschaftlichen Szenerien teilnahmslos vorübergegangen sei. Besonders unter seinen kleineren Bildern und Ölskizzen finden wir die verschiedenartigsten Motive: einen Gießbach, einen kleinen Wasserfall mit einer Brücke, ein Wehr unter großen Bäumen, eine Wassermühle, Schilf und Bäume bei einem Teiche, eine Kastanienallee, ein Kornfeld am Waldesrande, einen Waldpfad.

Von den atmosphärischen und Beleuchtungsstimmungen, die der Meister gemalt hat, ist bereits mehrfach die Rede gewesen. Auch hierin ist sein Werk viel abwechslungsreicher, als man gemeinhin annimmt, wenn es auch dem Corots sich nicht vergleichen läßt. Malte dieser am liebsten im allerersten Tagesgrauen oder bei sinkender Dämmerung, so bevorzugte Troyon den vollen Tag. Den ganz prallen Sonnenschein empfand freilich auch er als reizlos. Kräftige Wolkenmassen dämpfen das Licht oder sorgen für die Verteilung von Licht und Schatten. Auf der „Tränke" der Sammlung André ist die Sonne selbst hinter einer Wolke versteckt, überflutet aber mit ihren Strahlen die ganze Landschaft, spielt auf den Rücken der Kühe und glitzert in den Wellen des Flusses, aus dem diese ihren Durst löschen. Oftmals finden wir die Stimmung vor dem Gewitter, wenn ein bleierner Himmel über der durstigen Landschaft liegt, oftmals auch die Ver-

Abb. 38. Kühe am Wasser. Studie. (Zu Seite 109.

bindung von Sonnenschein und Regen, wie sie auch Chintreuil liebte. Zwei der schönsten dieser Gewitterstimmungen stammen aus dem Jahre 1855. Auf der einen („Tiere auf der Flucht vor dem Gewitter") stürzt eine Schafherde hastig einen Weg herunter, zwei Kühe hinterher, die ihr Führer zurückzuhalten sucht. Schwarze Wolken haben sich am Himmel aufgetürmt, nur der Horizont ist noch klar. Auf dem andern („Nahendes Gewitter"), das auf der Vente Daupias mit 100 000 Francs bezahlt wurde, führt ein Hirt seine unruhig werdende Kuhherde eilig von der Weide zurück. Ähnliche Stimmungen haben wir bei dem „Hühnerhund" und andern Bildern beobachtet. Bei dem „Neugeborenen" gießt der Regen schon in Strömen hernieder. Sonnenregen fanden wir z. B. bei dem großen Bilde „Der Zaun" im Louvre. Auch auf dem „Übergang über die Furt", einem der letzten bedeutenden Bilder des Meisters (1860), das ebenfalls 100 000 Francs brachte, regnet es am Horizont, während auf den Vordergrund mit der Fähre und den Tieren, die sie zum Teil schon verlassen haben, noch ein heller Sonnenstrahl fällt.

Von den Morgenstimmungen kann sich natürlich keine mit dem schon mehrfach besprochenen „Wege zur Feldarbeit" messen. Auch der „Aufbruch zum Markte" von 1859 ist schon beschrieben worden. Das Original kenne ich nur aus Nachbildungen, eine kleine Variante ist unter dem Titel „Der Morgen" mit der Sammlung Thiéry in den Louvre gelangt (Abb. 39). Der sich in die Tiefe erstreckende Weg, auf dem ein Hund, zwei Kühe, eine Bäuerin mit ihrem Jungen, weiterhin ein Karren und andre Figuren auf den Beschauer zukommen, ist in Morgennebel gehüllt. Alles dies und ebenso die Bäume sind mit einer Zartheit, die an Corot gemahnt, auf die Leinwand gehaucht. Dagegen ist der Himmel mit der eben die Wolken durchbrechenden Sonne hell und pastos wie bei Dupré. Ganz demselben Kreise gehört auch „Die Rückkehr vom Markte" der 1898 versteigerten Sammlung Goldschmidt an. Auch hier ist die Ebene noch verschleiert und klärt sich der Himmel ganz langsam auf. Eine Schäferin mit einer Herde und ein auf einem Schimmel reitender Bauer mit zwei Kühen nähern sich im Gespräch; im Hintergrund folgen weitere Herden. Das Bildchen (33×48 cm) war 1892 würdig befunden worden in der Ausstellung der hundert Meisterwerke zu figurieren. Aus dem Jahre 1859 stammt auch eine kleine „Nebelstimmung mit einer Windmühle". Häufiger noch als Morgenstimmungen finden wir, wenigstens auf den kleineren Bildern und Studien, Sonnenuntergänge. Ein vorzügliches Beispiel dafür ist die wohl aus dem Ende der vierziger oder dem Anfang der fünfziger Jahre stammende kleine Windmühle, deren Flügel sich so majestätisch vom leuchtenden Abendhimmel abheben. Dieser Himmel mit seinen Abstufungen vom leuchtendsten Gold bis zum verblassenden Rosa ist eine prächtige Leistung. Eine Studie mit der sich in einer Lache spiegelnden Abendsonne wurde 1899 in Paris versteigert. Auf dem kleinen Bilde der ehemaligen Sammlung Bellino, „Vor dem Sturme", zerreißt ein letzter Sonnenstrahl die Wolken und wirft einen Streifen goldenen Lichtes auf den Boden und die Getreideschober, bei denen Erntearbeiter beschäftigt sind. Ein ausgezeichnetes Bild scheinen, soweit man nach der kleinen Radierung von Courtry und der Beschreibung urteilen darf, die „Kühe bei Sonnenuntergang" der Sammlung Laurent-Richard gewesen zu sein. Bei der „Rückkehr zur Farm" (ehemals Sammlung Röderer in Hâvre) ist die Sonne bereits zur Rüste gegangen. „Ein leichter Brodem bewegt sich um alle diese lebendigen Formen." Endlich finden wir einige wenige Bilder, auf denen die Nacht schon hereingebrochen ist und der Mond am Himmel steht. Wohl das bekannteste dieser Mondscheinbilder, die im Werke des Meisters keinen sehr wichtigen Platz einnehmen und mit den wundervollen Leistungen Millets und Daubignys nicht zu vergleichen sind, ist die Mühle der 1898 versteigerten Sammlung Marmontel. Beiläufig sei erwähnt, daß wir auch mehrmals auf seinen Bildern dem Regenbogen begegnen; das beste unter ihnen gehörte zur Ausstellung der hundert Meisterwerke. Von den Jahreszeiten scheint Troyon den Sommer, besonders den Spätsommer bevorzugt zu haben, doch finden wir auch viele Frühjahrs- und Herbstbilder. Dagegen ist mir nur ein einziges Winterbild von ihm bekannt, eine Schneelandschaft mit einer Landstraße, einem Kanal und Häusern aus Bièvre im Süden von

Paris. Der Meister zog es vor, im Winter in Paris die Eindrücke und Studien des Sommers zu Bildern zu verarbeiten, statt auf neue Studien auszugehen.

Es sind in dieser kurzen Studie nur die Bilder besprochen worden, die der Verfasser in öffentlichen und Privatsammlungen und auf Versteigerungen gesehen hat, oder von denen er sich nach guten Abbildungen einigermaßen ein Urteil bilden konnte. Und selbst hier mußte eine Auswahl getroffen werden. Denn, wie schon ausgeführt, kehren ähnliche Motive so oft wieder, daß die Erwähnung jedes einzelnen nur ermüden würde. Anderseits waren dem Verfasser einige berühmte Bilder, die in amerikanischen Privatbesitz

Abb. 39. Der Morgen. Sammlung Thomy-Thiéry im Louvre.
(Zu Seite 110.)

übergegangen sind, nicht erreichbar. Trotzdem ist wohl kein irgendwie wesentlicher Zug in seinem Schaffen ausgelassen worden. Troyon besaß nicht die Größe der Auffassung eines Millet oder Rousseau oder die Poesie eines Corot. Er war mehr ein ausgezeichneter „ouvrier“ in der Art von Courbet. Wie dieser wollte er nur wiedergeben, was er gesehen. Aber beide wurden von so einem wunderbaren Instinkt für Massenverteilung, Konzentration und Hervorhebung des Notwendigen geleitet, daß auch ihre Bilder einen großartigen Zug erhielten, der sie weit über bloß photographisch treue Abbilder der Natur erhebt.

Schüler im eigentlichsten Sinne hat Troyon nur einen einzigen gehabt, den Belgier Emil van Marcke. Seine normannischen Landschaften mit den mächtigen fetten Ochsen,

durch deren Züchtung er sich auch bei den Landwirten einen Namen erwarb, setzten das Werk des Meisters unmittelbar fort. Manche andre haben sein Atelier besucht und im Umgang mit ihm vieles gelernt. Dumesnil zitiert unter ihnen den Orientmaler Belly, den Landschafter Boudin, der uns auch unter Corots Schülern begegnet ist, Luminais, den Schilderer mittelalterlicher Greuelszenen, und de la Rochenoire, ferner den bekannten Kunstschriftsteller René Ménard, den Onkel des gleichnamigen Malers. Wir Deutsche müssen ihnen vor allem unsern trefflichen Albert Brendel anschließen, der erst bei ihm und den andern Barbizonern seine rechte Weise gefunden hat. Troyons Erbschaft beim großen Publikum und den Liebhabern trat in erster Linie Rosa Bonheur an, deren Werke noch heute besonders bei den Amerikanern im allerhöchsten Ansehen stehen. Einige ihrer frühen Bilder, insbesondere das „Pâturage nivernais“ im Louvre, sind des Vorbildes nicht unwürdig. Später gingen ihre Wege immer mehr auseinander; suchte doch die berühmte Malerin gerade in den Dingen ihren Ruhm, die Troyon, wenn auch nicht verachtenswert, so doch ziemlich nebensächlich erschienen waren: in der peinlichsten anatomischen Korrektheit und Einzeldurchführung. Der Einfluß von Troyons Bildern ist unermeßlich groß gewesen. Fast die ganze moderne Tiermalerei ist ihm tributpflichtig, von den Holländern Willem Maris und Mauve, dem Belgier Verwée bis zu dem Deutschen Zügel. Erst in neuster Zeit, als das Gegenständliche ganz hinter den Luft- und Farbenproblemen zurücktrat, hat man sich von seinen Idealen etwas abgewandt; ob zum Vorteil der Kunst, wird die Zukunft lehren.

Literatur.

Die vorſtehenden beiden Eſſays ſind im Jahre 1903 in unmittelbarem Anſchluß an den Band „Millet und Rouſſeau“ geſchrieben worden, konnten aber aus verſchiedenen Gründen erſt jetzt veröffentlicht werden. Natürlich machte die inzwiſchen erſchienene Literatur einige Richtigſtellungen nötig.

Die erſte ausführliche Biographie Corots gab, kurz nach dem Tode des Meiſters, Henri Dumesnil in ſeinen Souvenirs intimes, Paris 1875. Ihm folgten Jean Rouſſeau, Camille Corot, suivi d'un appendice par Alfred Robaut, Paris 1884, und L. Roger-Milès in der Serie Les Artistes célèbres, Paris 1891. Der letztere iſt auch der Verfaſſer der Einleitung zu dem von Braun herausgegebenen kleinen Album classique des Chefs-d'œuvre de Corot. Wegen der Abbildungen zu empfehlen iſt die Spezial-Winternummer des Studio 1902—1903. Aus der unüberſehbaren Fülle der kleineren Arbeiten ſei der feinſinnige Aufſatz von André Michel in ſeinen Notes sur l'Art moderne, Paris 1896, hervorgehoben. Auf den jahrzehntelangen Studien von Alfred Robaut, der während der letzten Lebensjahre des Meiſters mit ihm vertrauteſten Umgang gepflogen hatte, beruht der Catalogue raisoné et illustré, den der Pariſer Maler Etienne Moreau-Nélaton 1905 herausgegeben hat, ein Werk, wie es in dieſer Vollſtändigkeit wohl noch keinem Meiſter zuteil geworden iſt. Gegen 2500 Bilder und Zeichnungen ſind darin nicht nur dem Urſprung nach beſtimmt und datiert, ſondern auch in größerem oder kleinerem Maßſtabe abgebildet. Die den erſten Band dieſes vierbändigen Prachtwerkes füllende ausführliche Biographie iſt auch mit einer Auswahl der Illuſtrationen in einem handlichen Oktavband für ſich gedruckt worden. An feinſinnigen Bemerkungen reich iſt Julius Meier-Graefes „Corot und Courbet“ (Leipzig 1905).

Für Troyon bilden die ebenfalls unter dem Titel Souvenirs intimes erſchienene Biographie von Henri Dumesnil, Paris 1888, und die Arbeit von A. Huſtin in den Artistes célèbres, Paris 1893, bis jetzt die wichtigſten Hilfsmittel. Wertvoll iſt auch der Band über Troyon von Louis Soullié in der Sammlung Les grands Peintres aux Ventes publiques, Paris 1900.

Von Intereſſe dürfte eine Zuſammenſtellung der wichtigſten Preiſe ſein, die unſre beiden Meiſter auf öffentlichen Verſteigerungen erzielt haben. Sie beweiſt, daß ihre Wertſchätzung bei den Liebhabern faſt ununterbrochen geſtiegen iſt und wenigſtens bei Corot noch immer nicht ihren Höhepunkt erklommen zu haben ſcheint.

Die erſte erhaltene Notiz über ein verſteigertes Bild von Corot ſtammt aus dem Jahre 1853, wo eine „Italieniſche Anſicht“ mit 2200 Francs bezahlt wurde. 1858 veranſtaltete der Meiſter ſelbſt eine Auktion, bei der fünf Bilder auf mehr als 1000 Fr. ſtiegen. Bis 1870 iſt 5005 Fr. der höchſte Preis. 1872 erzielten die „Nymphen in einer Landſchaft“ 9600, 1873 der „Waldeingang, Coubron“ 12200, und in dem gleichen Jahre auf der Auktion Laurent-Richard „Nymphen und Faune“ 23000 und zwei andre Bilder 14000 und 15100 Fr. In ungefähr dieſer Höhe hielten ſich die Preiſe bis zur Mitte der achtziger Jahre. 1886 gab die Verſteigerung Mary J. Morgan in New York den Anſtoß zu einem gewaltigen Ruck in die Höhe. Wir finden da: „Landſchaft“ 45000, „Nymphen im Bade“ 24000, „Der Abend“ 20250, „Landſchaft mit Tieren“ 22000, „Die Holzſammler“ 75000, „Der Nemiſee“ 75000. Im gleichen Jahre wurde das ſchon erwähnte Bild „Nymphen und Faune“ in Paris für 65100 Fr. verſteigert. 1889 auf der berühmten Auktion Secrétan, die von faſt allen Barbizonern vorzügliche Werke aufwies, wurden zwei verhältnismäßig kleine Bilder, „Der Morgen“ und „Biblis“, mit 56000 und 84000 Fr. bezahlt. Es folgt 1890 die Auktion Crabe, auf der zwei berühmte Bilder, „Der Morgen“ und „Der Abend“, auf 63000 und 60000 Fr. ſteigen, 1891 die Auktion Röderer, in der u. a. eine nur 32 : 45 cm meſſende „Erinnerung an Italien“ faſt 30000 Fr. erzielt. 1892 auf der Auktion Daupias wird mit dem „Waldeingang“ das erſte Hunderttauſend zum erſtenmal überſchritten, im gleichen Jahr ſteigt in